

С.Г. КАПЛАНОВА

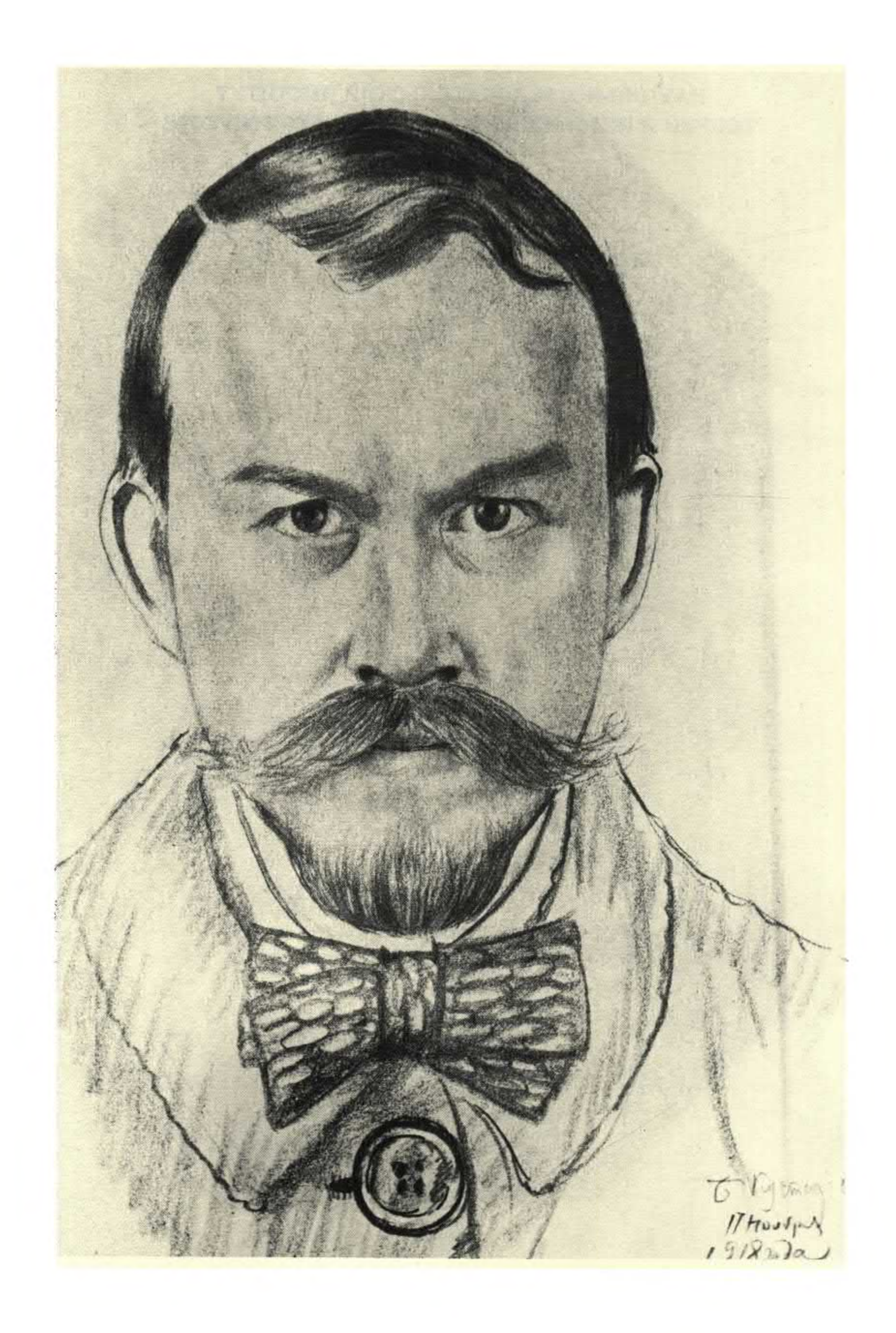
НОВОЕ О КУСТОДИЕВЕ

С.Г. КАПЛАНОВА

НОВОЕ О КУСТОДИЕВЕ

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ



С.Г. КАПЛАНОВА

НОВОЕ О КУСТОДИЕВЕ

ПУТИ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ

ВОСПОМИНАНИЯ ПИСЬМА

МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО"
1979

85.143(2)1
К20

К $\frac{80102\text{-}131}{024(01)\text{-}79}$ 9-79

Только неимоверная любовь к России
могла одарить художника
такой веселой меткостью рисунка
и такой аппетитной сочностью краски
в неутомимом его изображении
русских людей...

Ф. И. ШАЛЯПИН

ОТ АВТОРА-СОСТАВИТЕЛЯ

Прошло сто лет со дня рождения Бориса Михайловича Кустодиева, смелого, яркого и самобытного художника. Роль живописи Кустодиева в развитии русского и советского искусства очень велика. Его искусство обладает нестареющей силой воздействия на зрителя. Оно привлекает художников разных поколений и разной творческой направленности.

Одним из многочисленных аспектов изучения творчества Кустодиева является исследование тех путей, которыми мастер идет к созданию своих произведений. Возникновению книги, предлагаемой ныне читателю, предшествовали долгие поиски произведений, отражающих различные этапы работы художника. В частных собраниях и фондах музеев было обнаружено много неизвестных ранее графических портретов, эскизов и этюдов Кустодиева.

В первой части книги, названной „Пути творческих поисков", автор стремится раскрыть своеобразие творческого процесса художника. Сравнение натурных этюдов и эскизов с законченными картинами, анализ высказываний художника о своем искусстве создают представление о сложном и многозначном становлении художественного образа.

Вторую часть книги составляют воспоминания о Кустодиеве и его письма. Для обеих частей характерным является внимание к творческому процессу мастера.

Воспоминания дочери художника, Ирины Борисовны Кустодиевой, представляют особый интерес, так как она была любимой и постоянной моделью художника, словно воплотившей его идеал женской красоты. Живое и непосредственное повествование несет в себе свежесть рассказа любящего человека о работе, жизни и характере отца. Воспоминания, первоначально написанные для сборника „Б. М. Кустодиев"[1], были опубликованы лишь частично. В настоящем издании они публикуются более полно, с добавлением новых материалов. Подробное описание домашнего уклада, характера семейных отношений приобретает

[1] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым (из дневника Вс. Воинова). Воспоминания о художнике. Составитель-редактор Б. А. Капралов. Общая научная редакция М. Г. Эткинда. Л., 1967. В дальнейшем — Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи...

в силу трагических обстоятельств жизни художника особый смысл. Для Кустодиева, многие годы прикованного к креслу или постели, домашние, близкие люди являлись главной связью с миром. Роль семьи в его жизни и творчестве была исключительно велика еще и потому, что гармоничные отношения с близкими создавали ту эмоциональную среду, которая так благоприятно влияла на его искусство.

В книге публикуются также письма Бориса Михайловича к дочери (по копиям, снятым женой художника Ю. Е. Кустодиевой в 1930 году; оригиналы писем хранятся в Отделе рукописей Государственного Русского музея, ф. 26, ед. хр. 18).

В письмах или небольших открытках, посылаемых художником дочери-девочке, нет и тени сентиментальности. Они поражают умением почувствовать интересы ребенка и как бы посмотреть на мир его глазами. В письмах более поздних, к уже взрослой Ирине, несомненную ценность представляют краткие, но всегда конкретные рассказы об уже сделанных работах или о замыслах новых вещей. Художник разговаривает с дочерью как равный с равной, относясь с уважением и заботой к ее тревогам и устремлениям, и считает возможным делиться с ней всем тем, что занимает его самого. Великолепны пейзажные описания художника. Они всегда точны и полны волнения человека, для которого каждое соприкосновение с природой или городским пейзажем — праздник.

Воспоминания, написанные специально для этого издания, принадлежат людям, бывавшим в семье Кустодиевых и позировавшим художнику для портретов. Актриса Е. И. Александрова, художница Н. Л. Оршанская и геолог, член-корреспондент Академии наук Казахской ССР профессор Н. Л. Бубличенко своими рассказами создают ощущение непосредственного прикосновения к творческому процессу художника. Воспоминания народного артиста РСФСР Ф. М. Никитина дают представление о жизни актера в декорациях Кустодиева.

В издании воспроизводится ряд ранее не публиковавшихся и неизвестных работ Кустодиева. Это прежде всего графические портреты, принадлежащие людям, которых рисовал художник. Таковы превосходные портреты Л. И. и Н. Л. Бубличенко, портреты Трифоновых и другие. Эскизы и этюды к известным картинам художника, замыслы неосуществленных работ не только приоткрывают завесу над сложностью творческого процесса художника, но имеют самостоятельную художественную ценность.

С.Г. КАПЛАНОВА

ПУТИ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ

Произведения Б. М. Кустодиева с каждым годом пользуются все большей и большей популярностью. Его выставки превращаются в знаменательные события нашей художественной жизни.

Искусство Кустодиева глубоко национально. Оно несет в себе заряд удивительной энергии, лучезарного ощущения полноты жизни. Зоркая, порой насмешливая наблюдательность, умение найти радость в малозначительном, открытое приветливое отношение к людям определили характер его творчества.

А. В. Луначарский писал о нем: „Порадоваться можно Кустодиеву. В нем не только хорош здоровый, ясный, сочный реализм техники; хорошо и то, что его интересует жизнь — живая, кипучая, разнообразная, разноцветная жизнь, реальность сама по себе, а не как предлог для колористических эффектов"[1].

Талант Кустодиева, щедрый, яркий, своеобразный, был многогранен. Его одаренность колориста, изобретательность композитора и мастерство рисовальщика равноценны.

Решение колористических задач, всегда подчиненных смысловым задачам, занимало серьезное место в творчестве художника.

В картинах, изображающих многочисленные ярмарки, масленицы и гулянья, художник воспел красоту русской природы, народных обычаев и душевную широту русского человека. Зимние пейзажи, на фоне которых происходят веселые масленичные гулянья, порой фееричны по сочетаниям зелено-розоватого неба и ослепительно голубого снега. Среди этой красочности природы особенно празднично ярки костюмы и разрумянившиеся лица.

Кустодиев создал множество серьезных портретных работ, выполненных то строго и сдержанно, то декоративно. Очень выразительны автопортреты художника, каждый отражает определенный этап его творческого пути и вйдения жизни. Превосходны лирические изображения детей и женские портреты, где сочетание сангины и карандаша или легкая акварельная подцветка рисунка передают чистоту и нежность модели. Интересны рисунки обнаженных и, наконец, линогравюры, среди них есть удивительные по экспрессии жанровые сцены, словно впитавшие в себя сочный юмор народного лубка.

Большое место в творческой жизни Кустодиева занимало театрально-декорационное искусство. Кустодиев — театральный декоратор — смел и самобытен. Оформляя спектакли, он каждый раз ищет новые приемы и новые средства художественной выразительности. В декорациях к произведениям А. Н. Островского Кустодиев близок принципам станковой живописи, сохраняя при этом всю специфику требований театральности. В эскизах декораций к „Блохе" — озорство, изобретательность и нарядная декоративность. Художник допускает ту меру условности, которая превращает спектакль в сатирическое зрелище. В эскизах костюмов всегда есть яркая и убедительная психологическая разработка образа. Художник — активный соавтор драматурга и режиссера, каждый раз покоряющий зрителя.

В своих скульптурных работах Кустодиев обнаруживает драгоценное для скульптора чувство нерасторжимой монолитности и плотности формы, острый психологизм.

Со дня рождения Кустодиева прошло сто лет, из которых он прожил всего сорок девять.

Наследие художника огромно. После выхода ряда капитальных монографий и альбомов, организации обширных выставок, казалось бы, все в его искусстве

должно стать известным. Однако в этом издании представилась возможность опубликовать целый ряд неизвестных графических и живописных работ из частных собраний, имеющих существенное значение для творчества художника.

Слава пришла к Кустодиеву еще при жизни. И дело не только в том, что он становится экспонентом и призером международных выставок, получает ответственные заказы, имеет обширную прессу (уже в монографии Вс. Воинова[2] приводится значительная библиография русских и зарубежных журнальных и газетных статей), но и в той любви народа, которая давала художнику большие творческие импульсы.

Воинов вспоминает в своих дневниках: „Юлия Евстафьевна сообщила мне, что Борису Михайловичу многие, даже совершенно незнакомые люди, присылают письма, в которых благодарят за переживания, даваемые его произведениями. Вряд ли многие художники получают такие письма!..“[3] Это было особенно важно для художника, из-за тяжелой болезни в течение одиннадцати лет лишенного возможности двигаться и тем не менее самозабвенно работавшего.

Если Кустодиеву довелось услышать благодарность из уст своих современников, то потомки благодарны ему еще больше — за жизнелюбивое, пластически ясное, полное искристого юмора и в то же время сложнейшего психологического и социального анализа современности искусство.

Интересно, как в разные периоды проявлялось отношение к творчеству Кустодиева.

В краткой „Истории русского искусства“ В. А. Никольского[4] еще нет даже самого беглого упоминания о художнике.

Монография Воинова, вышедшая в 1926 году, дает представление о жизненном и творческом пути художника. Она пронизана ощущением постоянного общения критика и художника. Недаром в основе ее лежали дневниковые записи Воинова. Очень важно, что рукопись при подготовке к изданию была прочитана художником и таким образом в известной мере отражает его точку зрения на собственное искусство. И, наконец, книга иллюстрирована Кустодиевым и превращена им в удивительно цельный и гармоничный с точки зрения книжного искусства организм.

Очень полно рассказывая о всех событиях жизни Кустодиева, влияющих на формирование его творчества, Воинов характеризует особенности пластической выразительности искусства художника на различных этапах развития. Однако он не дает подробного анализа произведений Кустодиева.

Эту задачу поставил перед собой М. Г. Эткинд в большой, серьезной монографии о Кустодиеве[5]. Автор, рассматривая процесс формирования таланта художника, подробно исследует все факторы и жизненные обстоятельства, стимулирующие его. Анализы произведений Кустодиева в книге точны и образны. Эволюция творчества мастера показана на широком фоне современной ему художественной жизни. Проблема „художник и современность“ прослежена на всем протяжении жизни и творчества Кустодиева.

Начало 60-х годов знаменуется выходом ряда работ, посвященных творчеству художника. Внимание к его искусству в эту пору не случайно. Оно является составной частью общего интереса к искусству начала XX века. Кроме того, творчество Кустодиева получает новое и как бы свежее „прочтение“, что связано с процессами, характеризующими современное искусство. Советская живопись 60-х—70-х годов особенно остро ставит художественно-пластические задачи.

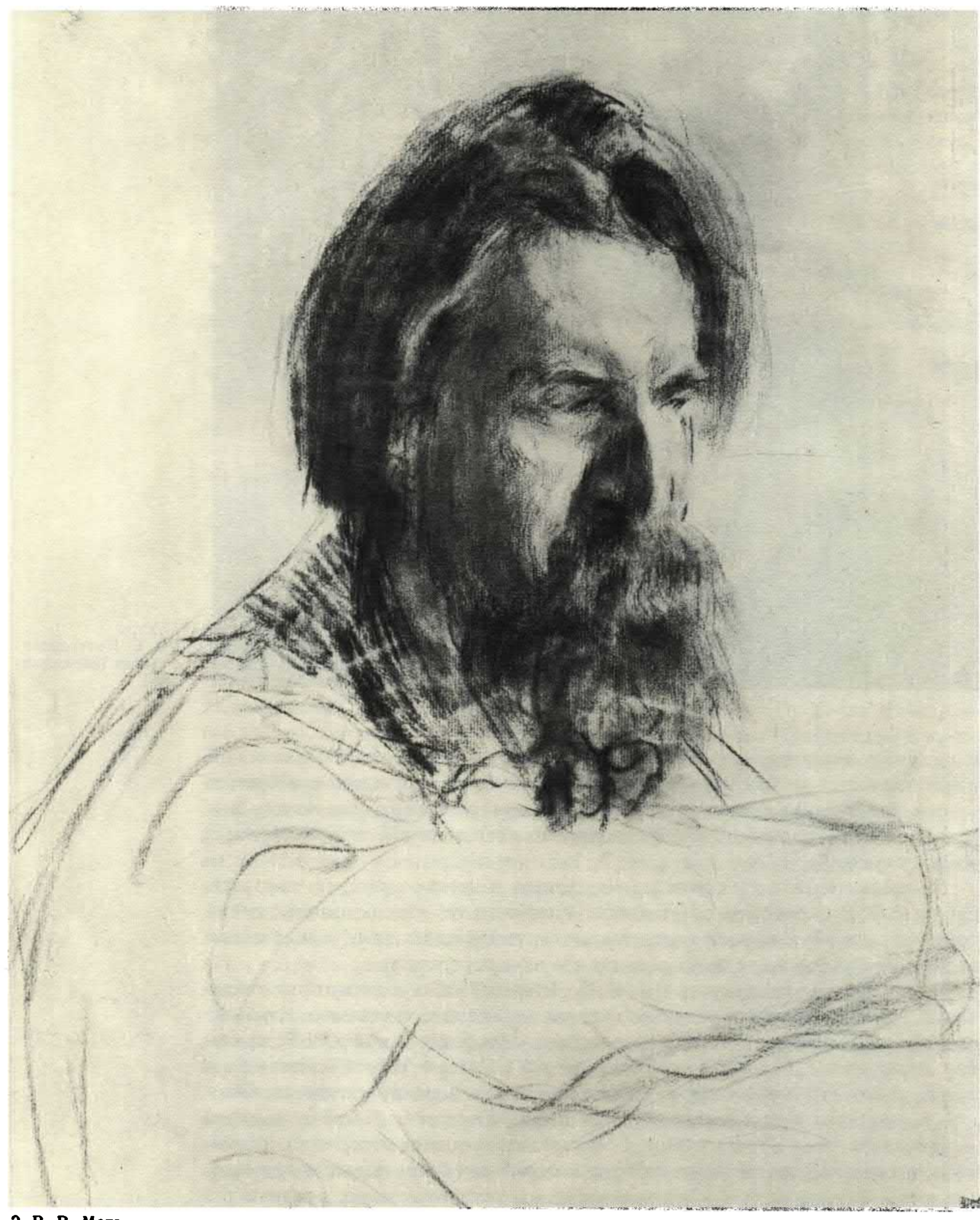


1. Утро
(Ю. Е. Кустодиева
с сыном Кириллом)
1904

В развитии колорита возникают новые, значительные явления. Большое внимание уделяется декоративности цвета. Кустодиевское творчество приобретает важное значение и в период углубленных исканий национального своеобразия искусства. Сочная самобытность кустодиевских произведений в этом плане имеет особый смысл.

По-новому оценивается и вклад Кустодиева в историю русского портрета. Работа М. Б. Милотворской о Кустодиеве — портретисте[6] — исследование, дающее представление об эволюции портретного творчества художника, о всей сложности и многоплановости формирования его пути портретиста.

В 1966 году выходит монография В. Е. Лебедевой[7]. Она содержит ряд публикаций. Автор анализирует различные жанры в творчестве художника. Наиболее ценны в книге главы „Историко-революционный и бытовой жанр", „Театральная декорация", „Книжная графика и эстамп". Глава о работе Кустодиева в театре написана с особым подъемом и содержит много нового материала. Спорной в некоторых положениях является глава „Портрет". Лебедева, выделяя линию жанрового портрета, считая его справедливо ведущим в творчестве художника, несколько недооценивает портрет, который как бы не подходит под определение „кустодиевского". А это совершенно самостоятельная линия в его искусстве, где Кустодиев выступает подлинным психологом, превосходным



2. В. В. Матэ



3. Портрет художника-гравера Василия Васильевича Матэ 1902

колористом и, главное, идет собственным путем. Работал Борис Михайлович над портретами, даже заказными, всегда с большим подъемом.

В 1966 году в издательстве „Искусство" вышла популярная, интересно написанная монография Т. А. Савицкой „Б. М. Кустодиев".

Итогом многолетней исследовательской и собирательской работы был уже упоминавшийся сборник, составленный Б. А. Капраловым. Это издание чрезвычайно расширило наши знания о характере творчества и личности художника. Оно привлекло внимание специалистов и имело самую широкую читательскую аудиторию. Материалы сборника в значительной степени облегчили дальнейшее изучение творчества художника.

Борис Михайлович Кустодиев родился в 1878 году в семье учителя в Астрахани. Отец его рано умер. Мать Бориса Михайловича, оставшись одна с детьми, сумела озарить жизнь детей радостью и теплом. Надолго запомнились увлекательные и нарядные домашние праздники, игра матери на рояле, ее песни, которые она пела с няней за рукоделием.

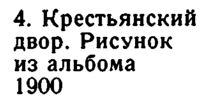
Астрахань с ее пестрой красочной жизнью сыграла в творчестве будущего художника ту же роль, что Красноярск в становлении Сурикова как исторического живописца.

„... С самого раннего детства Бориса Михайловича тянуло к себе человеческое лицо, привлекали типы, а не пейзаж. Кроме няни, он рисовал брата, рисовал своих школьных товарищей и уличные типы. Все он воспринимал преимущественно через краску, цвет“[8].

Яркие зрительные впечатления питали творческое воображение художника, давали возможность работать взволнованно, радостно, темпераментно и много лет спустя, когда он был почти уже не в состоянии покидать свою мастерскую.

С 1887 года Кустодиев учится в Астраханском духовном училище, а в 1892 поступает в Астраханскую духовную семинарию. Он начинает брать уроки у прекрасного педагога Павла Алексеевича Власова, который сыграл большую роль в становлении молодого художника. Через много лет, 26 февраля 1926 года, Кустодиев, отправляя ему монографию Воинова, писал: „Посылаю Вам монографию, а вместе с ней и мою самую горячую и искреннюю благодарность за ту Вашу любовь и исключительное внимание, которое Вы выказали мне, когда я тридцать лет тому назад пришел к Вам совсем еще мальчишкой и нашел у Вас все то, что сделало меня художником: любовь к нашему искусству и фанатическое отношение к труду — без того и другого я не мыслю себе никогда принадлежности к этой почетной корпорации людей искусства“[9].

В 1896 году Кустодиев был принят в Академию художеств и через два года уже работал в мастерской И. Е. Репина. Талант его отмечали и соученики и пре-



4. Крестьянский двор. Рисунок из альбома 1900



5. Поле со снопами
1905

подаватели. Репин очень высоко ценил своего одаренного ученика. Он привлекает Кустодиева вместе с И. С. Куликовым к созданию картины „Торжественное заседание Государственного совета".

А. Я. Головин вспоминает о Кустодиеве: „Зимой следующего года в мастерской Мариинского театра начал работать в качестве моего помощника Б. М. Кустодиев. Он уже тогда был известен своим сотрудничеством с Репиным при создании картины последнего „Заседание Государственного совета". Его работы появлялись на выставках Нового общества художников в Петербурге и на выставках, устроенных Дягилевым в Париже и Берлине. Среди художественной молодежи это был один из самых талантливых людей, и вся его последующая деятельность вполне оправдала те надежды, которые на него возлагались"[10].

Роль Кустодиева в работе над картиной „Торжественное заседание Государственного совета" еще в должной мере не изучена. Воинов свидетельствует, что им в значительной степени написана правая часть картины. А „между строк" переписки Кустодиева и Куликова можно прочесть, что роль их в создании картины была совершенно различна. Это естественно, так как таланты художников несоизмеримы.

21 января 1903 года Кустодиев пишет Куликову: „Тебе можно не приезжать, Илья Еф[имович] говорит, что твоя работа кончена, а нам еще недели на три — конечно, эти три недели удвоятся, если не утроятся!.."[11]



В период завершения картины, когда основной задачей становится колористическое объединение всех портретов сановников в единое целое, Репин отказывается от помощи Куликова как человека, не обладавшего колористическим даром.

Годы, проведенные в Академии, были заполнены напряженными и постоянными поисками своего места в искусстве и в жизни. В 1899 году Кустодиев делится с Куликовым раздумьями: „Какой должен быть путь, чтобы вернее достигнуть результатов? Что прежде всего — рисунок — форма или живопись?

Ведь начинаешь писать — и вместо того, чтобы нарисовать строго серьезно, пусть это будет и сухо, начинаешь увлекаться живописью красивыми тонами и в погоне за ними теряешь самое драгоценное — рисунок. И это почти в каждой работе.

Как будто в тебе живут два человека — один прекрасно сознает, что нужно вот так бы и так, а другой соглашается с ним и все-таки делает по-своему. Я, кажется, никогда так не мучился за работой, как теперь — или потому, что раньше себе отчета не давал — писал, как писалось“[12].

Становление личности художника сопровождалось постоянными сомнениями и в то же время твердой убежденностью в том, что путь в искусство — это единственно возможный для него путь.

8 сентября 1899 года Кустодиев пишет Куликову: „... Летом я доволен, но вот собой недоволен. Это могу сказать с уверенностью. После каждой новой работы все больше и больше сознаешь, что ничего не умеешь сделать, и прежде



7. Ирина с няней

6. Сирень
(Ю. Е. Кустодиева
с дочерью Ириной)
1906

всего рисовать и рисовать. Еще когда начинаешь, то ничего, а как дело идет к концу, так видишь все свои недостатки и положительно с какой-то болью не можешь выносить своего этюда"[13].

Непрерывная самозабвенная работа была связана с мучительными поисками наиболее эффективных путей овладения мастерством.

В 1912 году Репин так отзывается о своем бывшем ученике: „На Кустодиева я возлагаю большие надежды. Он — художник даровитый, любящий искусство, вдумчивый, серьезный, внимательно изучающий природу. Отличительные черты его дарования: самостоятельность, оригинальность и глубоко прочувствованная национальность; они служат залогом крепкого и прочного его успеха"[14].

Широкая известность и признание пришли к художнику еще в то время, когда он учился в Академии художеств. Портреты этой поры отличает сдержанная и строгая цветовая гамма и внимание художника ко всей совокупности сложной духовной жизни человека.

Первые портреты Кустодиева, снискавшие ему мировую известность, такие как портреты И. Я. Билибина и С. Л. Никольского свидетельствуют о крепких нитях преемственности с портретным мастерством Репина. И в то же время это произведения, которые говорят о сложившейся творческой индивидуальности художника, о его самобытном и ярком таланте.

В портрете И. Я. Билибина (1901) торжественная нарядность костюма сочетается с артистичностью, свободой и непринужденностью позы. Художник рассказывает о красоте и жизнелюбии модели. Вместе с тем Билибин в изображении Кустодиева наделен особой зоркостью художнического взгляда, глубиной талантливого человека.

Широким мазком пишет Кустодиев интерьер, более плотным одежду и наконец мягко моделирует лицо и руки. В этом портрете Кустодиев предстает перед нами как опытный мастер колорита, умелый рисовальщик и как человек, непринужденно компонующий фигуру в пространстве. В свободе живописного решения чувствуется основа крепкого рисунка.

Портрет И. Я. Билибина был удостоен второй золотой медали на Международной художественной выставке в Мюнхене.

Уже в период становления творческой индивидуальности художника обнаруживается своеобразие процесса его работы над картиной. Он мысленно завязывает сложные узлы композиционных построений.

Так, 2 февраля 1898 года он сообщает матери из Петербурга: „Другой эскиз надуман, теперь только разработать осталось"[15].

Взволнованная увлеченность творчеством, самоотверженная преданность искусству — одно из главных качеств Кустодиева как художника: „Писать картину можно только тогда, когда есть желание, а главное, когда она сама просится, а не выискиваешь ее и не выдумываешь. Так сильно действует только свободное искусство! А таким оно было и у Веласкеса, и Рембрандта, и у всех великих мастеров"[16].

Постоянная „захваченность" темой, над которой он работает, определяла острую целенаправленность наблюдений — внимательных, зорких.

„... А что у меня сегодня хорошее настроение, так это вот почему: сегодня здесь базар, именно то, для чего я сюда ехал, да базар такой, что я как обалделый (извини за такое выражение, не особенно красивое, но верное), только стоял да смотрел, желая обладать сверхчеловеческою способностью все это запечатлеть

8. Монахиня
(Игуменья)
1908



и запомнить и передать. Положительно глаза разбежались. Столько интересного, что и годами не перепишешь! Если даже сделать одну сотую всего этого так, как было, то будет здорово! Все-таки я много смотрел и многое в другом виде показалось, чем раньше думал"[17].

Мечта о „сверхчеловеческой способности все это запечатлеть и запомнить и передать" осуществилась в его искусстве, обостренная трагическими обстоятельствами болезни, когда художник был вынужден черпать из „кладовых" своей памяти впечатления о „насмотренном" раньше.

Воинов рассказывает в своей монографии: „Эта способность художника хранить в памяти все им виденное и дар вызывания к жизни запечатленных образов являются совершенно исключительными; благодаря им творчество Кустодиева смогло развернуться во всю ширь. Сам художник, счастливый обладатель дара фиксации и изощренной зрительной памяти, не раз высказывал мнение, что ошибка наших художников в том, что они в молодости теряют слишком много драгоценного времени и не запасаются тем багажом, который дал бы им впоследствии возможность свободного выбора и разработки тем для их произведений"[18].

Кустодиев обладал своеобразной зрительной памятью, сохранявшей в его сознании целые куски действительности со всеми подробностями сюжетных коллизий, особенностями пейзажа, с характерностью типажа. О весьма примечательной черте художника упоминает Воинов: „Кустодиев и в самом деле иногда видит „картинные" сны, ему часто грезятся тогда его картины, уже созданные им или еще только задуманные, — где маленькие фигурки людей движутся,



9. Мост Риальто в Венеции. Этюд 1907



10. Кони св. Марка. Венеция. Этюд 1907

деревья шелестят своей листвой, колеблемой ветром, и это доставляет ему неизъяснимо-радостное чувство...“[19].

Однако было бы грубой ошибкой полагать, будто художник пассивно использовал этот исключительный дар и воспроизводил на холстах лишь то, что так заботливо „предоставляла“ ему зрительная память. Очень велика была роль творческого воображения в процессе создания произведений.

Замыслы будущих картин, судя по многочисленным высказываниям художника, имели ту же почти осязательную яркость, что и образы, запечатленные в его памяти. Быть может, с этим связано раннее становление художнического мастерства и творческой индивидуальности. Психологические условия для созревания таланта художника оказались чрезвычайно благоприятны. Не менее благоприятны были и внешние условия формирования молодого художника. Твердая основа мастерства портретиста, полученная у Репина, явилась крепким фундаментом, на котором возникло самобытное искусство Кустодиева.

Художник отмечал в автобиографии: „Пишу охотно как жанры, так и пейзажи, но больше всего влечет меня к портретной живописи“[20].

Очень рано Кустодиев нашел близкого друга — человека умного, тонкого, волевого — Юлию Евстафьевну Прошинскую, которая стала преданной женой Бориса Михайловича и впоследствии героически помогала ему бороться с тяжелым недугом, создала в доме счастливую, светлую среду. В ней художник в значительной степени черпал силы и тот неиссякаемый оптимизм, которым пронизано его искусство.



11. Портрет
А. Д. Романовой
1906

В письмах, адресованных невесте, звучат высказывания художника о творческих планах, замыслах, волнениях, жизненных впечатлениях. „Гораздо интереснее знакомства с мужиками, где все ново для меня и что может для картины пригодиться. И чем больше я их изучаю, тем более начинаю любить и понимать их. И это без всякого старания подделываться под них или заискивать. Все это народ простой — умный и, главное, такой, которого ничем не нужно удивлять и производить впечатление“[21].

Отношение к миру, размышления о творчестве, о том, как рождается новая картина, — все это находим мы в письмах к жене, нежных, заботливых, увлекательных.

В 1902 году Борис Михайлович пишет из Кинешмы Юлии Евстафьевне: „... а здесь очень много интересного, особенно вчерашний базар меня поразил, по краскам удивительно сильно, и, вероятно, на нем я и остановлюсь: чем выдумывать всякие „сюжеты“, нужно только брать из природы, которая бесконечно разнообразнее всего выдуманного. Едем мы в субботу вечером, в субботу будет базар, и мне хочется еще посмотреть...“[22].

По рассказам Ирины Борисовны, дочери художника, Юлия Евстафьевна пользовалась неизменной любовью и уважением мужа, хотя характерами они являли собой полную противоположность. Борис Михайлович — веселый, живой, общительный, насмешливый. Юлия Евстафьевна — сдержанная, неразговорчивая, замкнутая. Она обладала большой душевной тонкостью, излучала обаяние женской нежности и доброты. Это была изящная черноволосая женщина с большими синими глазами. Кустодиев часто писал жену, причем каждый раз осуществлял новый интересный композиционный и колористический замысел. Одно оставалось неизменным во всех портретах — глубокое уважение к модели и внимательность взгляда на нее любящего художника.

В начале 900-х годов Кустодиев уделяет большое место в своем творчестве пленэрным задачам. Живопись становится динамичной, свободной, трепетной.

Общепринято в искусствоведческой литературе мнение о существовании так называемого импрессионистического периода творчества Б. М. Кустодиева. И действительно, в портрете С. Л. Никольского (1901), в портрете В. В. Матэ (1902), в картинах „Утро“ (1904) и „Сирень“ (1906) мы сможем найти отражение импрессионистических исканий.

В портрете Никольского наряду с влияниями репинской живописи мы ощущаем особую остроту живописного решения, внимание к световоздушной среде. Кустодиев пишет приятного ему человека, словно любуясь его тонким одухотворенным лицом, задумчивым и немного тревожным. Руки с длинными пальцами не менее красноречивы и как бы подчеркивают душевную красоту и обаяние модели. И в то же время кажется, что встреча модели портрета со зрителем мимолетна. В том, как Никольский сидит в кресле у письменного стола, держа мягкую шляпу длинными нервными пальцами, в движении чуть приоткрытых губ есть ощущение быстро ускользающего времени. Широко и свободно написаны стол с бумагами и книгами, освещенный солнцем, кресло. Гибок и точен мазок, моделирующий лицо и фигуру Никольского.

В 1902 году Кустодиев создает великолепный композиционный портрет гравера В. В. Матэ. Он строит его смело и интересно, передавая одновременно увлеченность художника любимым делом и радостный покой дома, где все подчинено занятиям искусством. Кустодиев словно внезапно увидел Матэ, взглянувшего



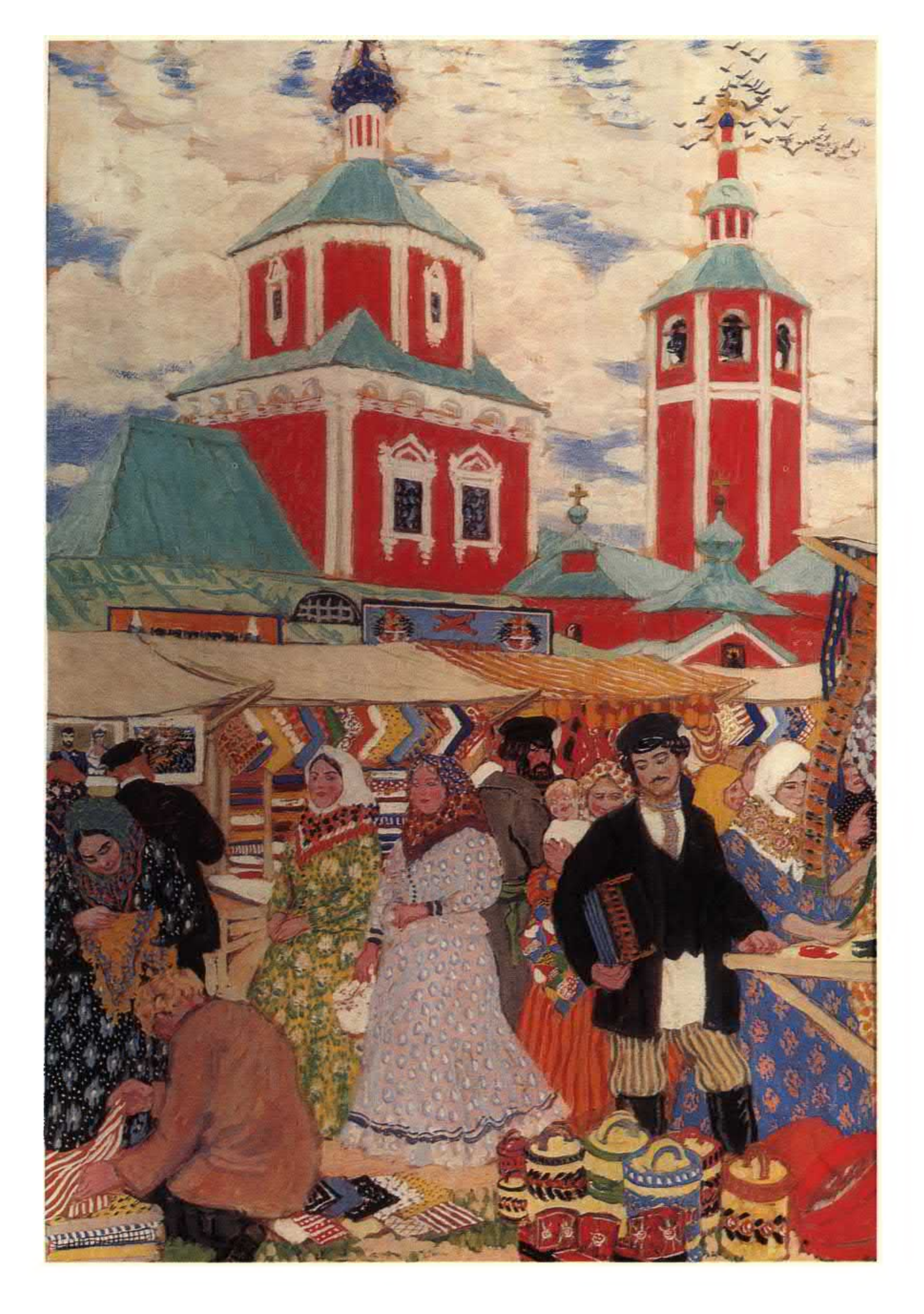
12. Ярмарка
1906

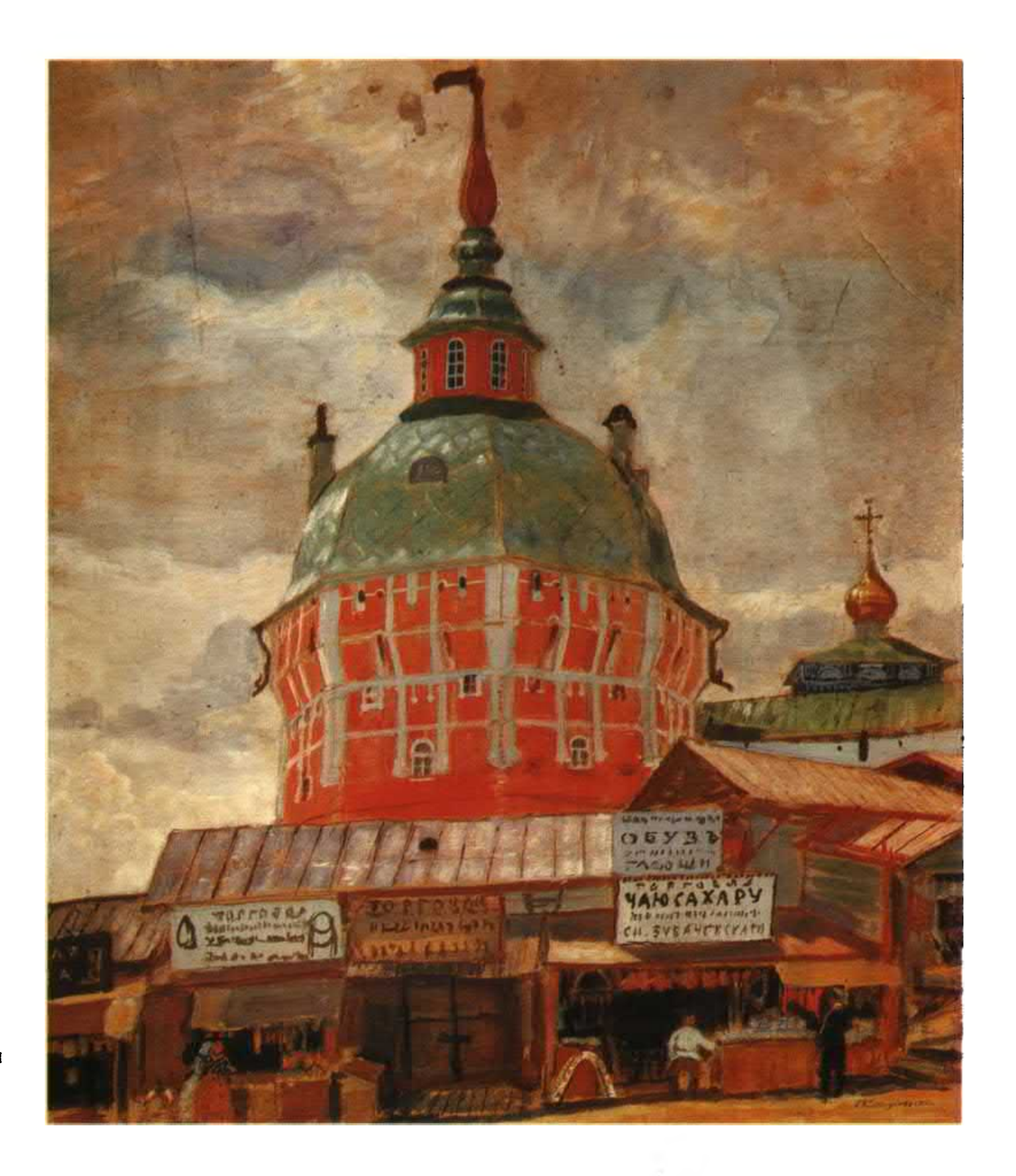
на него, оторвавшись от рассмотрения гравюр. Сочетание покоя и динамики, внимание к той предметной и воздушной среде, которая окружает модель, характерны для этой работы.

Портретный этюд Матэ исполнен Кустодиевым углем и сангиной. Рисунок мягкий, живописный, с контрастной светотеневой лепкой лица, умного, серьезного, доброго. Гравер изображен, по-видимому, рисующим. Об этом говорят внимательная зоркость взгляда и чуть намеченный жест правой руки. Рисунок не датирован. Быть может, он связан с периодом работы над живописным портретом. В нем есть та же острота и точность психологической характеристики, доброжелательность художника к модели.

Интерес к изображению световоздушной среды и точность тональных отношений таковы, что рисунок как бы дает представление о цветовой гамме. Это характерно для карандашного портрета „Ирина" 1905 года. Ирина лежит в конверте. Головка на подушке с кружевами. Лучистая улыбка, светлые, радостные глаза, мягкие шелковистые волосы. С необычайной нежностью художник моделирует форму детского личика с выпуклым лбом, ясно очерченными губами и носиком с круто вырезанными ноздрями.

13. На ярмарке
1910





14. Красная башня
Троице-Сергиевой
лавры
1912

Живописная мягкость тональных отношений присуща и рисунку „Поле со снопами“ (1905). Скользящий солнечный свет, особая „ласковость“ прикосновения к натуре. Художник передает широту и привольность пейзажа.

Ощущение пронизанности солнцем пейзажа особенно занимало Кустодиева в картине „Сирень“. В палисаднике около дома на фоне яркой летней зелени и пышно расцветшей сирени — стройная фигура молодой жены художника с крошечной дочкой на руках. Обе озарены теплыми солнечными лучами, пробивающимися сквозь листву. Картина напоена радостью бытия, материнства, согрета восхищением, с которым Кустодиев пишет жену и дочь. Мазок здесь динамичен, трепетен. Солнечный свет становится таким же полноправным „героем“ картины, как пейзаж и молодая мать с ребенком на руках.



15. Портрет
Н. И. Зеленской
1912

Обостренности колористических исканий в творчестве Кустодиева способствовало множество новых художественных впечатлений, органически воспринятых молодым художником. Они легли на почву, „взрыхленную“ глубокой внутренней работой, поисками новых пластических решений, долгих и пытливых жизненных наблюдений.

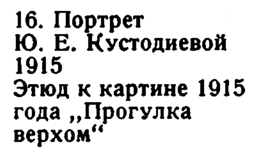
После окончания в 1903 году конкурсной картины „Базар в деревне“ Кустодиев удостоен звания художника и золотой медали с правом на пенсионерскую поездку за границу и по России.

Он едет в Париж, где имеет возможность ознакомиться не только с классическим наследием, но и с современным французским искусством.

Из Парижа он отправляется на две недели в Испанию с художником П. Д. Шмаровым. Оттуда Кустодиев посылает жене восторженные письма, восхищаясь Веласкесом. „... Если бы ты знала, Люлюшка, как интересно копировать Веласкеса! Это такой художник, что, кажется, для него ничего не было невозможного. Самая тонкая выписка рядом с широкими мазками — красное лицо пьяницы с бледным бескровным лицом инфанты. И как это все свежо! Как он удивительно рисовал! Некоторые из его портретов кажутся вычеканенными, на черном фоне вырезанными, но все это не резко и не сухо. И почти все писаны в разных тонах, даже манера другая“[23].

Парижские впечатления, работа в Прадо, изучение Веласкеса, Гойи, Эль Греко были для Кустодиева прекрасной школой живописного мастерства, временем поисков новых средств обогащения палитры.




16. Портрет
Ю. Е. Кустодиевой
1915
Этюд к картине 1915
года „Прогулка
верхом“



17. Прогулка верхом (Б. М. Кустодиев и Ю. Е. Кустодиева) 1915

Кустодиев в письме из Мадрида 9 апреля 1904 года делится с Матэ своими наблюдениями: „Очень интересен и своеобразен Эль Греко; портреты писанные почти одной черной краской, но очень смело и жизненно. Много работ Рибейры — и здесь он такой сильный, могучий. Бесподобный рисунок с энергичными формами...“[24].

В начале 900-х годов оттачивается мировоззрение художника. Подлинный демократизм его восприятия мира, социальная окрашенность оценок происходящего в период революции 1905 года приобретают особую остроту.

Революция властно завладела мыслями художника. Одновременно с В. А. Серовым и М. В. Добужинским Кустодиев откликается острейшей по эмоциональной силе графикой на кровавые события, завершающие подавление революции.

Он исполняет лист „Вступление“. Рисунок был опубликован в журнале „Жупел“ в 1905 году. Это своеобразный отклик художника на декабрьское

восстание 1905 года. Кустодиев показывает героические баррикадные бои. Страшный окровавленный скелет наступает на царские войска, словно символизируя их неминуемую гибель.

В 1906 году в журнале „Адская почта" появляются сатирические портреты сановников, имевших непосредственное отношение к подавлению революции. Серия под общим названием „Олимп" включала сатирические портреты Горемыкина, Игнатьева и Дубасова, Победоносцева. Беспощадное обличение и взрывная сила этих сатирических портретов объяснялись еще и тем, что художник прекрасно изучил внешний облик и характеры подобных персонажей, работая под руководством Репина над групповым портретом „Торжественное заседание Государственного совета". Через четыре года Кустодиев понял историческое место этих людей в совершающихся событиях. Позировавшие ему сановники предстают в новой кровавой роли душителей революции. Кустодиев мужественно и беспощадно обличает их сущность.

Большое место занимает в творчестве Кустодиева портрет-картина, раскрывающая типические образы острого социального смысла. Такова „Монахиня", или „Игуменья", как ее иногда называют (1908).

В письмах к жене отразились мысли и чувства художника, связанные с этой работой.

20 сентября 1908 года Кустодиев рассказывает жене в письме: „...Познакомился со здешними монахинями (монастырь рядом с усадьбой, даже калитка из сада есть) и хочу написать одну, очень интересную старуху, такую красивую и величественную, что жду не дождусь, когда придет холст, чтобы начать писать...

...Особенно меня заинтересовала монахиня, маленькая келейка, масса цветов, всюду канарейки, божественные картины и просфоры. Особенно хороша она в черной мантии! Ужасно рад, что, наконец, нашел интересную модель..."[25].

25 сентября 1908 года художник пишет: „...Сейчас занят очень писанием монахини, началось удачно, если только погода позволит, должна выйти хорошо"[26].

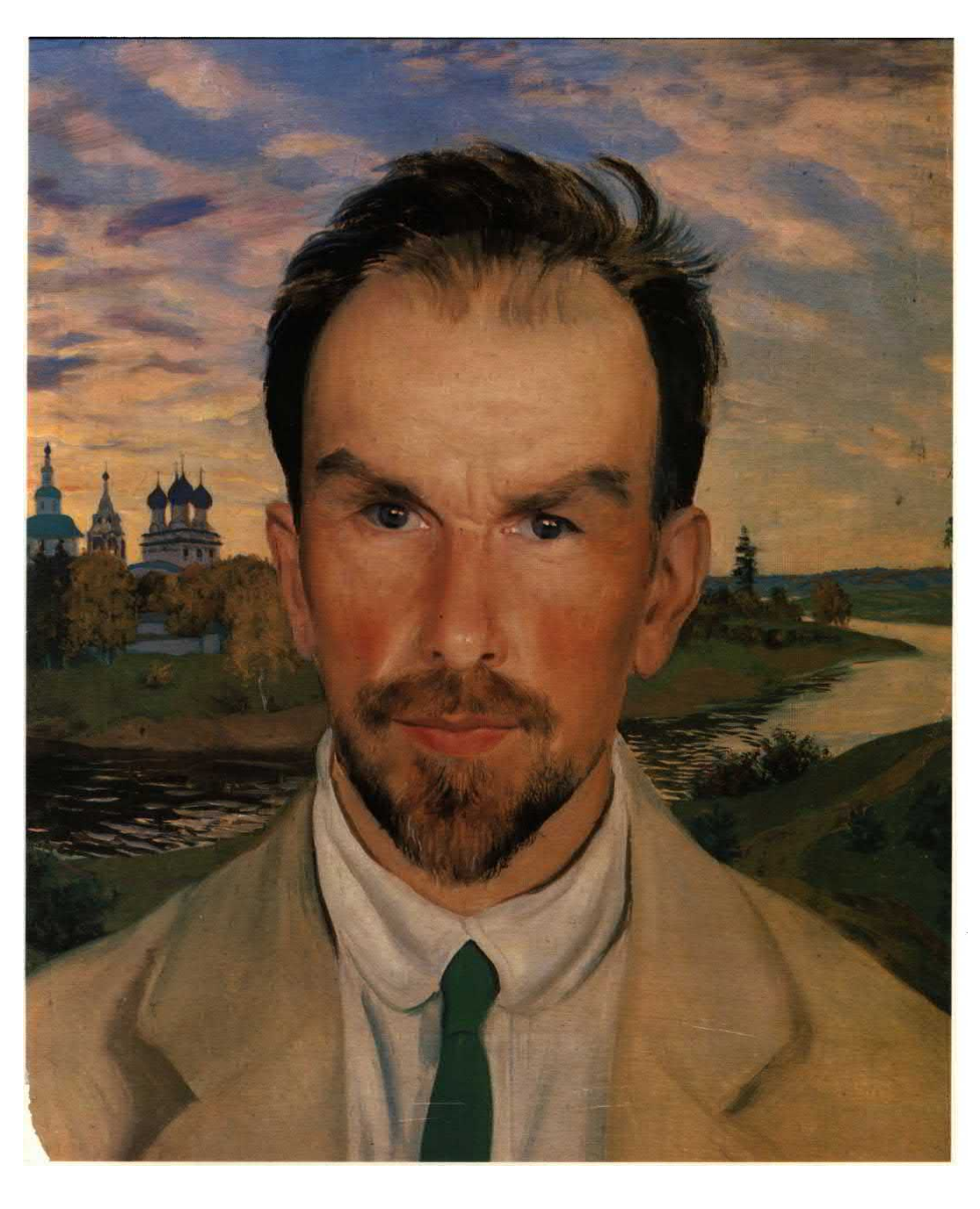
Работа спорится. Художник счастлив и радостно смотрит на все, что окружает его. В этом же письме: „Если бы ты знала, какой сегодня чудный, совсем летний день! Волхов синий, даже лиловый местами, сине-зеленое небо с облаками и золотая листва по берегу, с красным. В саду масса птиц, перелетают стайками с дерева на дерево, шумят, попискивают. Так хорошо [бродить] по аллеям с толстым слоем листьев, которые шуршат под ногами..."[27].

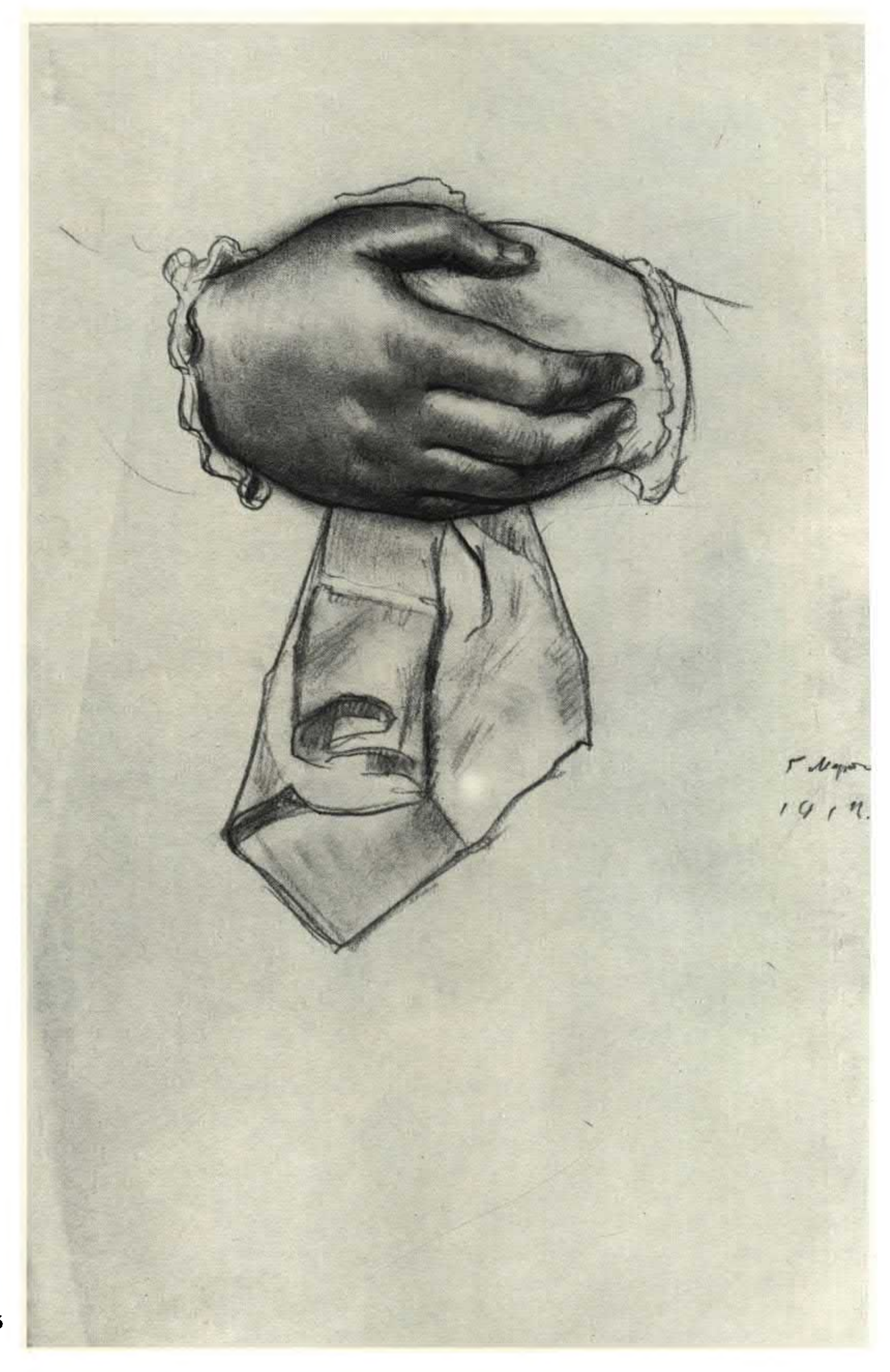
8 октября 1908 года Кустодиев сообщает: „... Большой порт[рет] монахини почти окончен, работы на один раз"[28].

Игуменья у Кустодиева — властная, уверенная в себе и довольная жизнью женщина. Ее чуть одутловатое выхоленное лицо благостно. Полные руки цепко держат четки. Солнце заливает комнату, играя на сочных листьях растения и парчовой ткани, на которой лежит библия. Интерьер кельи свидетельствует о жизнелюбии хозяйки, весьма далекой от аскетизма и благочестия. Однако об этих чертах, так явственно проступивших в портрете, Кустодиев нигде в письмах не упоминает, при всей подробности рассказа о разных этапах работы над портретом. Он пишет лишь о величавости своей модели.

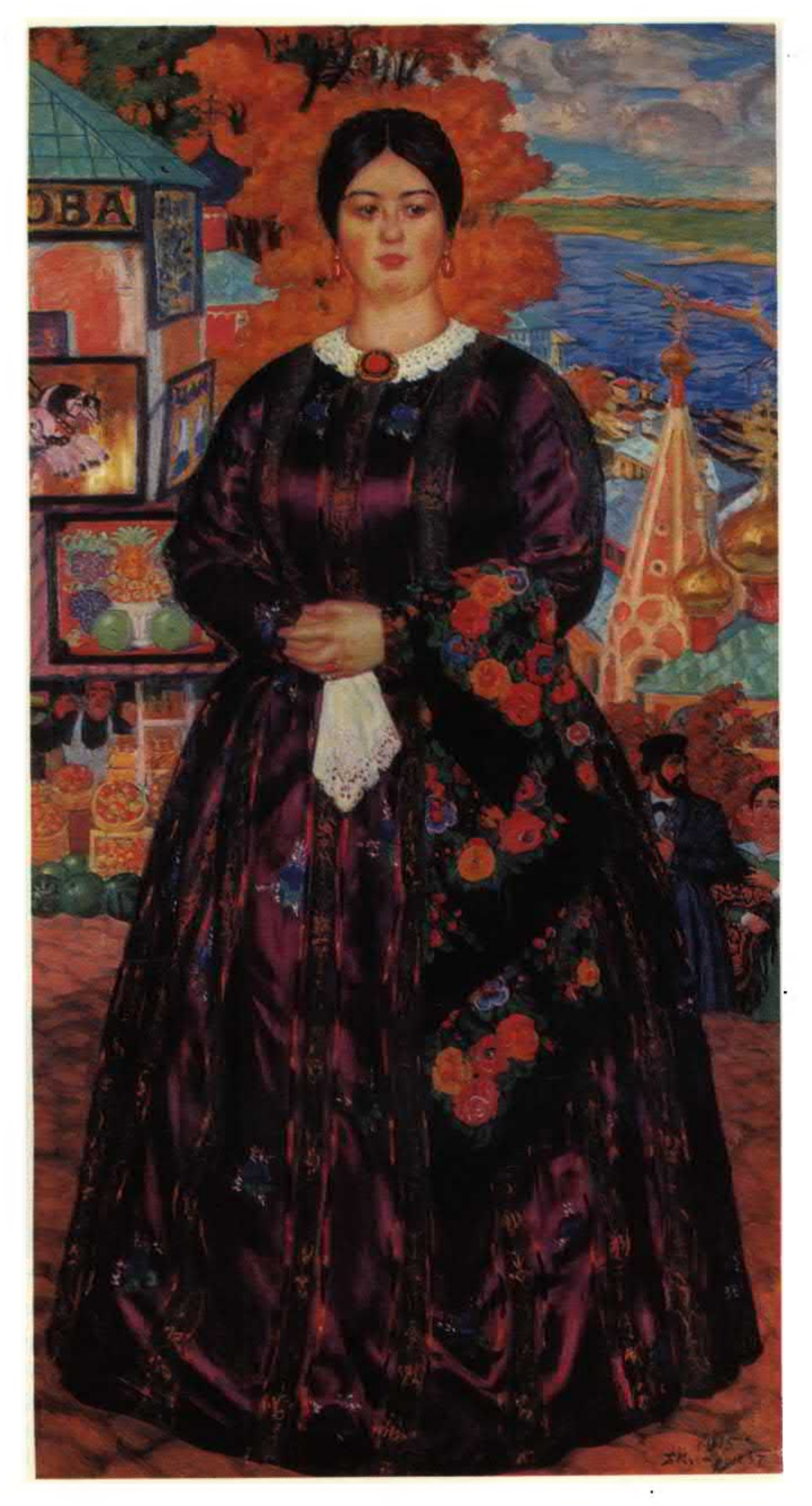
И вот, несмотря на восхищение моделью, умный, острый и чуть насмешливый художник видит в монахине такие черты, которые она, пожалуй, и не хотела бы

18. Портрет искусствоведа и реставратора А. И. Анисимова 1915





19. Сжатые руки
1914
Этюд к картине 1915 года „Купчиха“



20. Купчиха
1915



21. Купчиха
1912

раскрывать. Художник дает представление о всей сложности внешне благостного характера монахини.

В связи с этим интересно обратиться к размышлениям Ф. М. Достоевского о сходстве в изобразительном искусстве, сформулированным им в статье „Выставка в Академии художеств за 1860-61 г.“.



22. Этюд костюма к картине 1915 года „Купчиха"

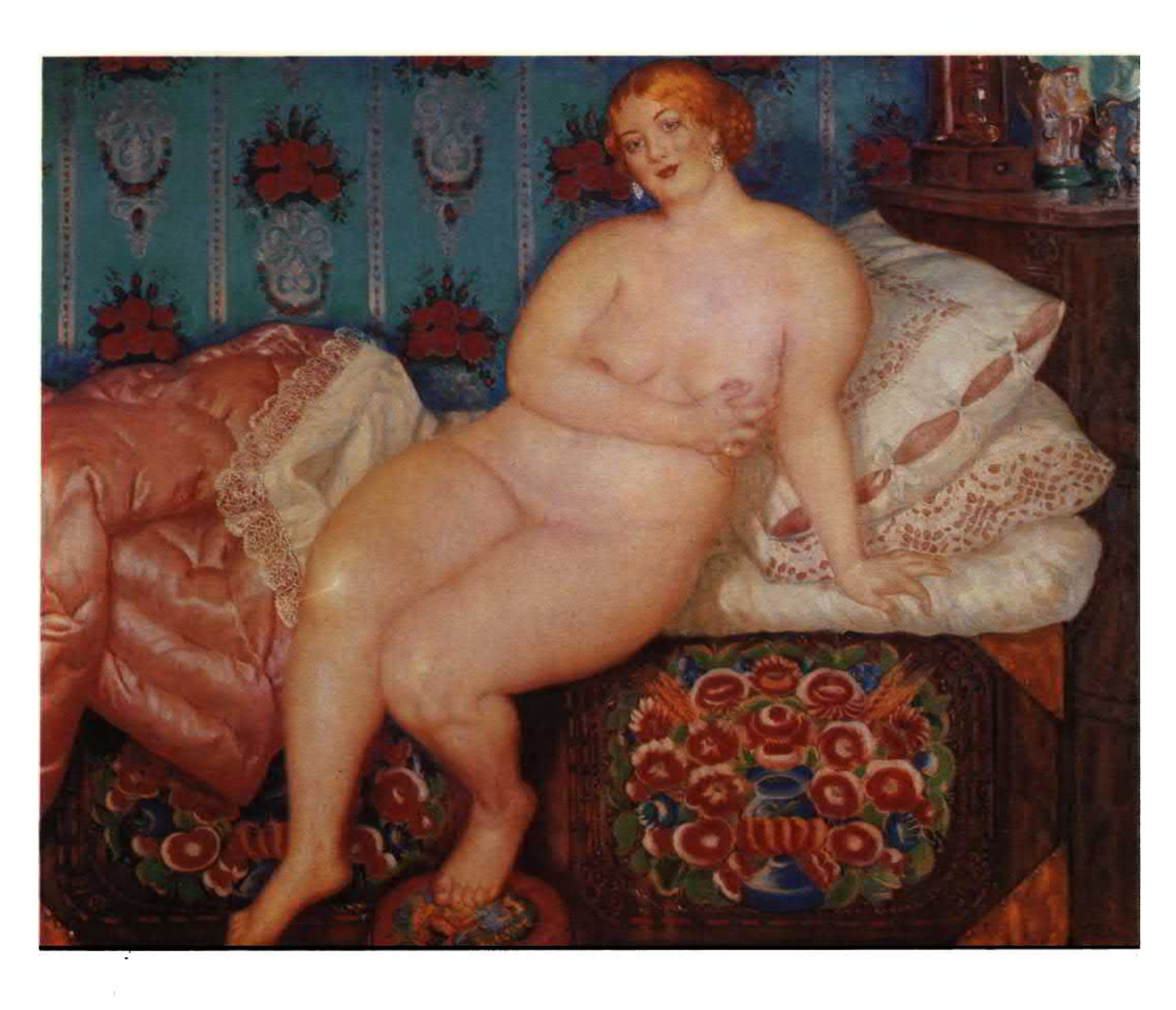
„Точность и верность нужны, элементарно необходимы, но их слишком мало; точность и верность покамест только еще материал, из которого потом создается художественное произведение; это орудие творчества. В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически. Истинный художник этого не может: в картине ли, в рассказе ли, в музыкальном ли произведении непременно виден будет он сам; он отразится невольно, даже против своей воли, выскажется со всеми своими взглядами, со своим характером, с степенью своего развития"[29].

В Успенском Кустодиев работал над несколькими этюдами с монахинь, собирая материал для картины „В церкви". Об одном из этюдов (очевидно, это уже не „большой портрет монахини") художник рассказывает жене в письме из Успенского: „Я только что писал чудесную монахиню — такое интересное лицо и так

23. Этюд к картине 1915 года „Красавица“



24. Одеяло. Этюд к картине 1915 года „Красавица“



25. Красавица
1915

мне его хочется хорошо написать, а потому нахожусь в большом волнении, — так будет красиво то, что я задумал написать! Конечно, если напишу так, как это у меня нарисовано в голове...“[30].

Это высказывание дает представление о соотношении замысла с натурными впечатлениями. Даже работая над натурным этюдом, художник, видимо, имеет четкое зрительное, то есть цветовое, композиционное представление о том, что он хочет сделать в картине или портрете.

В соотнесении непосредственно увиденного с рожденным в замыслах художника, которые, в свою очередь, опирались на натурные представления, возникали образы, полные обобщения и порой монументальности, как в портрете „Монахиня“ („Игуменья“)[31].

Подходы к такому обобщенному монументальному решению можно проследить уже в натурных этюдах 1907 года.



26. Руки. Этюд к картине 1915 года „Девушка на Волге“

Для живописи Кустодиева этих лет характерна объемная четкость формы. Быть может, она усугублялась работой в скульптуре. Поиски скульптурной ясности формы характерны, например, для пейзажа „Венеция. Кони св. Марка“ (1907). Венеция, поэтическая и нарядная, воспетая многими художниками, в восприятии Кустодиева наполнилась сочной жизненностью. Ясное небо здесь необыкновенно густой и в то же время прозрачной голубизны. Даже бронзовые кони кажутся ожившими. Венеция Кустодиева — земная, осязаемая и ликующе прекрасная.

В этюде „Мост Риальто в Венеции“ (1907) есть некоторая непривычная для традиционных изображений Венеции тяжеловесность, впечатление которой создается благодаря избранному ракурсу моста. Но зато по контрасту с массивностью моста под аркой — перспектива дворцов, обрамляющих канал, легкая, радостная, словно манящая вдаль.



27. Девушка на Волге
1915

Художник писал жене в 1907 году: „Венеция это город, который можно страшно полюбить: одна площадь св. Марка с собором, Палаццо Дожей — это каждый раз все новые и новые впечатления. Это красиво и утром, и днем, и вечером“[32].

А в другом письме: „Что особенно заметно в Венеции — это совсем другой город, чем его изображают в бесчисленных картинах, весь серо-белый, а небо серо-голубое, даже мутное. Его начинаешь понимать и любить, когда станешь в нем жить, и вот теперь он нам нравится и, вероятно, полюбим его до безумия под конец“[33].

Пластическая ясность формы в живописи, ее весомая объемность, сменившие пленэрные искания предшествующих лет, оттачивались в скульптуре. Кустодиев увлечен скульптурой и четко делит свой день, утренние и дневные часы отдавая живописи, а вечерние — скульптуре.

28. Масленица
1916



29. Масленица.
Эскиз
1916

В 1906 году Кустодиев заканчивает портрет А. Д. Романовой.

В письмах к жене он часто упоминает о работе над ним.

„... Каждый день у Романовых пишу портрет, выходит очень красиво. Несмотря на нежелание самого Романова я все-таки настоял на большом размере и черной шляпе. Сзади повесил (хотя довольно скверный, гостинодворский) гобелен и сбоку [поставил] шкапчик с фарфором. Очень красивый и нарядный портрет будет"[34].

Следуя строго продуманному композиционному замыслу, вопреки желанию заказчика, Кустодиев пишет торжественный портрет-картину. Художник увлечен поставленной задачей. Без нажима и нарочитости он создает точный и правдивый портрет, образ представительницы своего сословия, своего времени. Это красивая, умная, холеная женщина в изысканном туалете, окруженная привыч-



30. Масленица
1916

ной для нее роскошью. Держится она, при всей величавости, просто, с достоинством, без всякой напыщенной горделивости.

Кустодиев очень глубоко и серьезно думает о характере модели. Как всегда, приступая к решению новой художественной задачи, Кустодиев отдается работе всей душой, и только оценив самую суть явления, представшего перед ним, начинает писать. В портрете нет социального обличения, но есть предельная точность социальной оценки. Портрет был экспонирован в январе 1910 года на выставке современных женских портретов (Четвертой выставке журнала „Аполлон").

Думается, что трудно согласиться с Г. К. Лукомским, который в письме к Кустодиеву писал: „... и потому портрет для меня Ваш на 2-м месте, но он Европейский, большой и рядом с Blanch'ем, Цорном и Сарджентом вполне может быть поставлен..."[35]. При всей красоте и „постановочности" таких

портретов Кустодиева, как портрет Романовой, он ни в коей мере не может быть отнесен к разряду салонных портретов. С Цорном и Сарджентом у Кустодиева нет близости, разве только мастеровитость и виртуозность. Отношение к духовному миру женщины, отношение к ее интеллектуальности — совершенно иное. Лукомский, отдавая должное крестьянской теме Кустодиева, не понял всей силы и самобытности портретного мастерства художника. И надо сказать, что только по прошествии долгого времени, уже в наше советское время сила и значительность Кустодиева-портретиста были оценены по достоинству. Этому в большой мере способствовала выставка, организованная в 1959 году в Ленинграде и Москве.

Слава жанровой живописи Кустодиева затеняла его мастерство портретиста. Жанры Кустодиева, ликующе радостные, порой несколько насмешливые, феерические по богатству и праздничности цвета, как бы отвлекали внимание от, как правило, более строгих и сдержанных в цвете портретов.

Интересно, как развивается тенденция монументализации формы в жанровой живописи, непревзойденным мастером которой был Кустодиев.

Это можно проследить при сопоставлении двух картин: „Ярмарка" 1906 года и „Ярмарка" 1908 года. В картине 1906 года цвет чистый, ясный, „нарядный". Художник пользуется локальным цветом, несколько плоскостно, в духе народного лубка трактуя фигуры. Ярмарка — это радостное событие. Молодухи щеголяют новыми платьями и пестрыми платками, старики что-то деловито обсуждают. Художник любуется россыпью народных игрушек, с удовольствием пишет расписные бадейки и свежеобструганные грабли. Кустодиев завязывает множество сюжетов, раскрывает взаимоотношения персонажей и одновременно показывает ярмарку как великолепное зрелище, которым он восхищается вместе со зрителем. Кустодиев не забывает и о красоте пейзажа. Над холщовыми навесами ярмарки поднимается церковь, видна монолитная полоса дальнего леса и небо, затянутое облаками. Художник прекрасно использует возможности гуаши, ее мягкой бархатистой фактуры.

В „Ярмарке" 1908 года[36], исполненной в той же технике гуаши, — совершенно иное понимание формы, нежели в картине 1906 года. Весóм и чуть тяжеловесен первый план, несколько напоминающий кулисное театральное решение. Массивна фигура приказчика. На первом плане — дуги, красивые, расписные, и словно в раме, в обрамлении темного навеса с развешанным товаром — радостное пестрое зрелище ярмарки с множеством народа, освещенного ярким солнцем. Композиционное построение работы, тенденция к декоративности и в то же время к монументальности формы заставляют вспомнить этюд „Мост Риальто в Венеции".

Это были значительные вехи на пути к достижению зрелости и самобытности художника. Кустодиевский стиль, который родился в тесном сплаве с народным искусством, связан с подлинным пониманием национального своеобразия, характера, широты русского народа, его жизнелюбия и внутренней силы.

В сложных творческих исканиях возникает новое отношение к уже, казалось бы, давно известному и любимому в художественном наследии.

Борис Михайлович пишет в 1910 году Г. К. Лукомскому: „А за последнее время у меня такая ломка и переоценка всех старых ценностей идет — вернее, старые (то есть старые мастера, греки, готика, итальянские примитивы) делаются новыми, что надо снова учиться — учиться много, долго и упорно — а главное, позабыть то, чему научили"[37].

31. Московский трактир
1916



32. В трактире.
Набросок

Огромную роль в формировании мастерства художника сыграло изучение древнерусского искусства. Кустодиев любил древнерусскую архитектуру, фреску и прекрасно чувствовал ее самобытность.

В жанровых картинах художника очень часто церковь, стоящая на пригорке, венчает пейзаж, придает единство и композиционную законченность многоголосице различных сюжетов, бурно развивающихся в разных частях картины. В его пейзажах архитектура всегда связана с жизнью. Так, в работе 1912 года „Красная башня Троице-Сергиевой лавры" художник не только любуется величавостью памятника, но и наблюдает за повседневной жизнью, в которой есть спокойствие, характерное для быта провинциального города. В пейзаже особенно примечательно сочетание монументального лаконичного решения архитектуры и подробной занимательности рассказа о покупателях и купцах, о вывесках на маленьких лавчонках, примостившихся у подножия башни. Красота, нарядная декоративность цвета, колористическая цельность делают этот пейзаж одним из лучших в ряду кустодиевских произведений.

Отражение исканий монументальности мы можем проследить не только в его искусстве, но и в его высказываниях.

Скульптурные работы Кустодиева в какой-то мере были одним из проявлений поисков плотности формы и монументальности.

В 1909 году Борис Михайлович писал жене: „... Делаю бюст Михаила, выходит, кажется, занятно — в таком виде: с книгой в руке.

Вообще очень увлечен скульптурой. Если бы ты знала, какая это интересная работа; как у тебя из-под пальцев, почти из ничего, из грубого материала выходит человек, то задумчивый, то веселый, с нежными линиями лба, рук, носа, подбородка — как это курьезно ! Мечтаю все о какой-нибудь большой монументальной вещи, где бы можно было дать силу и выразительность в большой массе. Очень рад буду опять видеть все во Флоренции осенью..."[38].

Характерны высказывания художника о соотношении скульптуры и живописи, о перспективах развития скульптуры: „Несомненно, внимание публики к произведениям скульптуры сильно упало. У нас недостаточно любят скульптуру. Другое дело, что мы, художники-живописцы, все больше начинаем заинтересовываться скульптурой.

В живописи в красках достигнуто теперь очень многое. Начинается искание формы, точных и острых линий. Вот мы и беремся за глину и гипс.

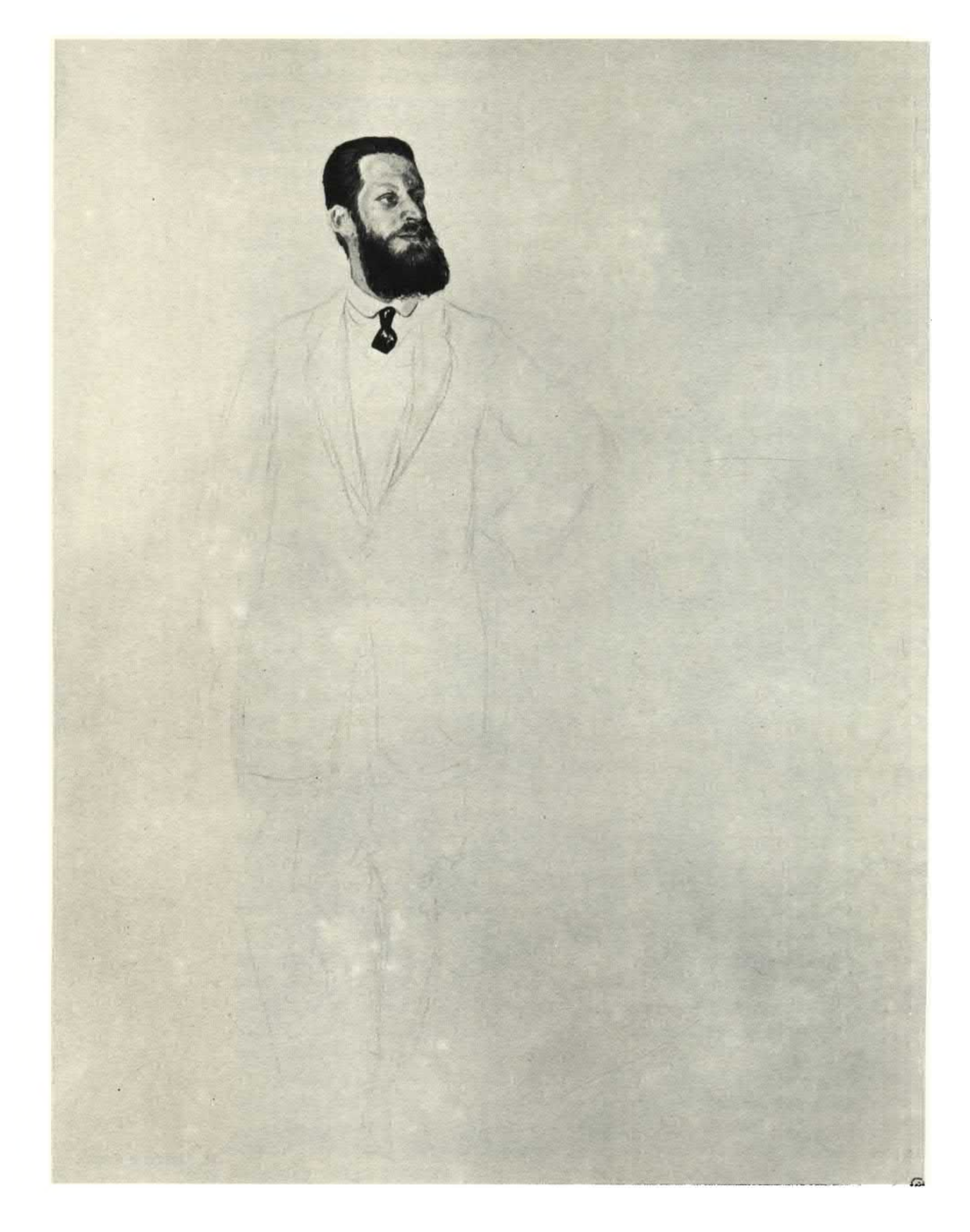
У нашей скульптуры, которая теперь в явном упадке, есть выход. Это декоративная скульптура; она вызывается к жизни современной архитектурой, и тут открывается широкий простор для деятельности наших скульпторов"[39].

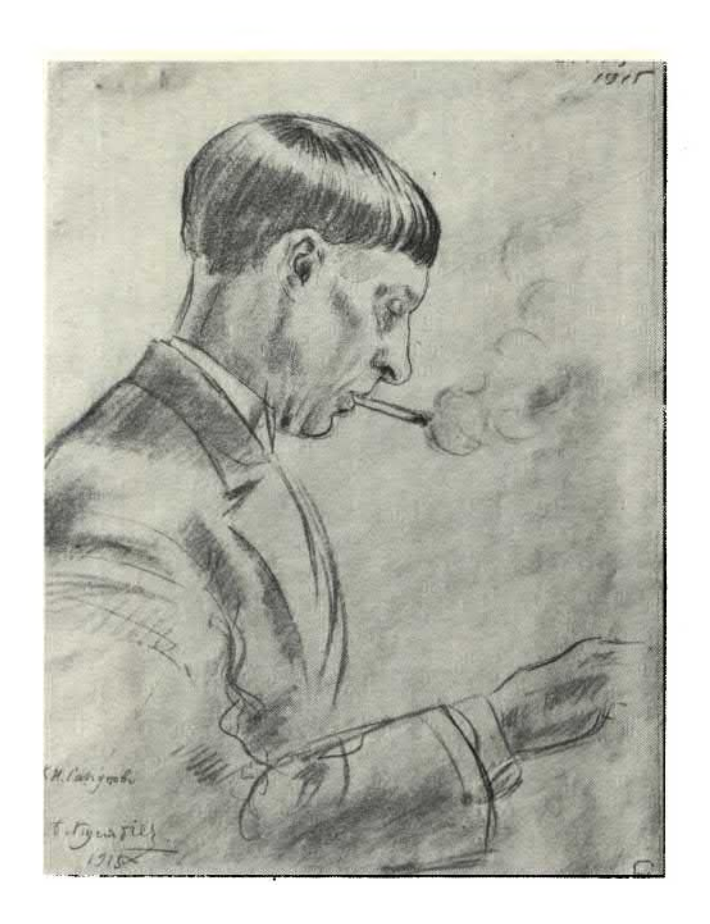
Примечательна оценка художником состояния наиболее плодотворных тенденций современной ему живописи: „начинается искание формы, точных и острых линий". Эта образная, суммарная характеристика тенденций развития живописи начала XX века тем более интересна, что она выражена современником происходящих изменений в искусстве, когда еще не возникла та дистанция времени, которая облегчает обобщение.

Требовательный и беспощадный к себе, Кустодиев уже четко формулирует для себя художественно-пластические задачи. В 1909 году он пишет жене: „... И, ты знаешь, у меня ужасно мучительное состояние раздвоения — это между живописью и скульптурой ! Так бы и кинулся только на скульптуру, и, особенно когда работаю, совсем не думаю о живописи. А вот сегодня начал



33. Цветы и кукла
1916







писать — так потянуло опять писать и еще, и что-нибу[дь] интересное. Но, видимо, к краскам, именно к тому, что я больше всего люблю в живописи — я не способен ! ! Они у меня тусклы, нет живости и силы в цветах и этой углубленности тона, что я так люблю у других, у меня нет — я не могу этого сделать. Вот это-то и ужасно ! А все эти портреты заказные только задерживают и совершенно не дают искать и идти вперед — ведь там нужно сделать сходство и натуральность, натурализм — грубый, чтобы даже материал чувствовался. Именно то, что я теперь прямо ненавижу[40]. Если меня что привлекает, так это декоративность. Композиция и картина, написанная не натурально и грубо вещественно, а условно, — красива. Вот почему я не люблю своих вещей, в которых все это есть. В „Ярмарках" начинает что-то другое появляться — именно то, что я хотел и в других вещах видеть"[41].

И вот на этом этапе творческого развития черты декоративности оказываются присущи и натурному портрету. Как правило, понимание цвета в портрете, исполненном с натуры, и в картине у Кустодиева различное. Исключение составляют портреты Ф. И. Шаляпина и М. В. Шаляпиной и в какой-то мере портрет А. И. Анисимова.

Если в картине декоративность, в период расцвета кустодиевского творчества, является наиболее характерной чертой живописного строя, то в портретах мы видим лишь элементы декоративности пластического решения. Это, по-видимому, определяется различием задач, которые ставит перед собой художник, и безусловно различным методом работы в том и другом случае.

34. Портрет художника С. Н. Тройницкого

35. Портрет художника К. Н. Сапунова 1915

36. Портрет Л. Б. Боргман 1915

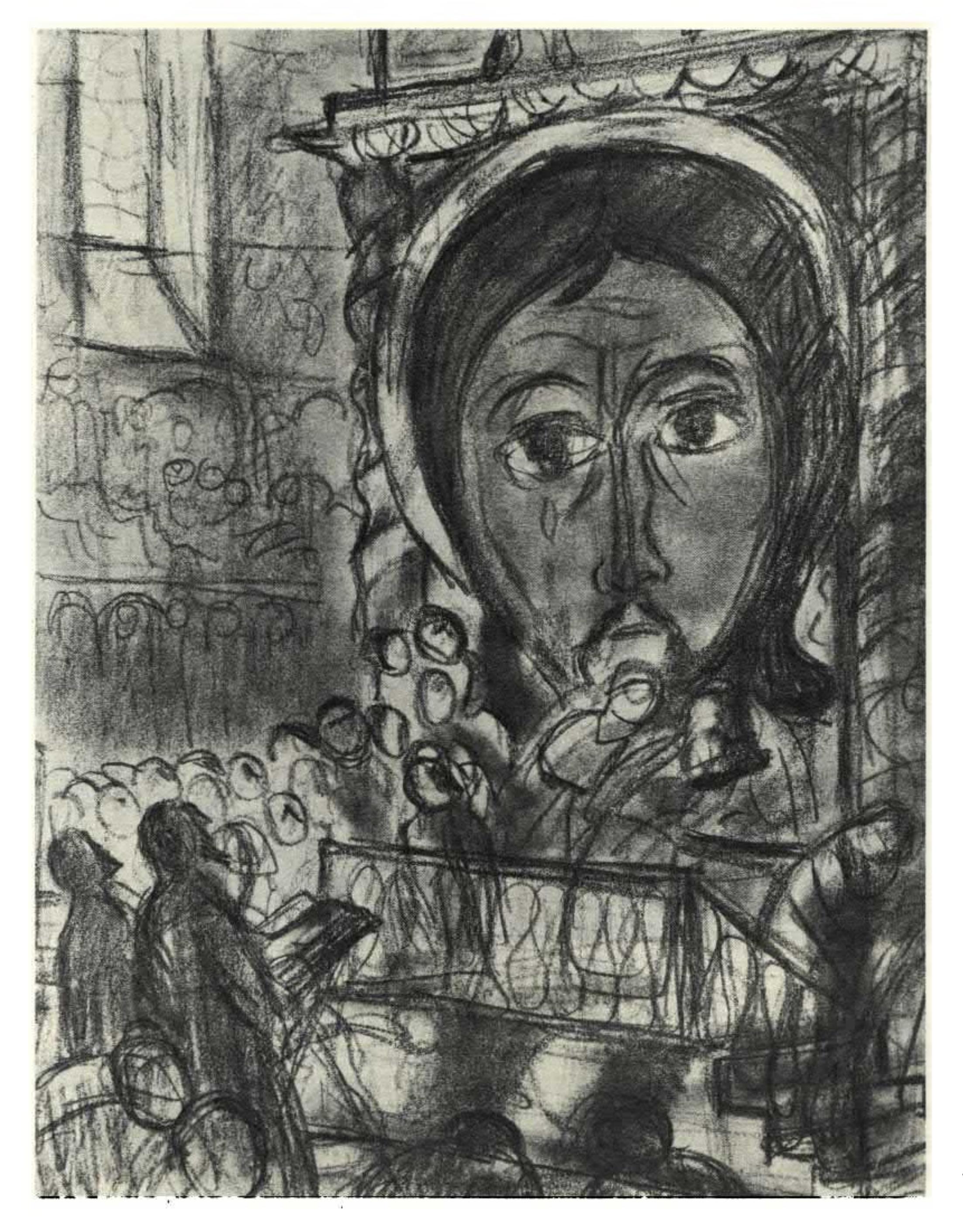


37. Приезд архиерея



38. В магазине. Эскиз

В портрете Н. И. Зеленской 1912 года нашли воплощение отдельные элементы декоративного понимания цвета в контрастном сочетании почти силуэтно данной женской фигуры в черном — с фоном: горным пейзажем, видным в раскрытом окне. Есть особая острота в облике стройной голубоглазой женщины с некрасивым, но очень выразительным лицом. Чувствуется единство в зыбкости вечерних отблесков солнца на заснеженных горах, хрупкости модели, нежности тонких рук и легкой полуулыбки на лице.



39. В соборе.
У иконы Спаса

В творчестве Кустодиева мы редко встречаем пейзаж как таковой. Он всегда обильно заселен людьми, полон внутреннего движения.

В портрете же пейзаж порой играет огромную роль, создавая не фон, а среду, где по-хозяйски чувствует себя человек. Пейзаж помогает раскрывать характер человека, его отношение к миру, к природе, которая его окружает. Художник дает возможность зрителю увидеть этот мир глазами модели. Такова роль пейзажа в картине „Прогулка верхом" (Б. М. Кустодиев и Ю. Е. Кустодиева)



40. Костер. Ночное
1916

1915 года. Спокойно идущие среди зрелых хлебов лошади, леса вдали, позлащенные солнцем, бесконечное небо со светлой рябью розовых в лучах закатного солнца облаков — все это создает ощущение радостного покоя, духовной общности едущих рядом, близких, любящих людей. Юлия Евстафьевна смотрит перед собой и как бы прислушивается к тому счастью и покою, которые наполняют ее. Борис Михайлович смотрит на нее и одновременно указывает путь.

Интересно сравнение картины с карандашным этюдом, выполненным с Юлии Евстафьевны для этой работы. В этюде (1915) молодая женщина изображена точно в той же позе, что и в картине. Но изменилось выражение лица. В этюде очень точно переданы портретные черты, черты характера Юлии Евстафьевны — мягкость, доброта, женственность. Взгляд ее спокоен и несколько будничен. Еще нет появившихся в картине радостной погруженности в природу, счастья от общения с близким ей человеком. Меняет Кустодиев и цвет костюма. Юлия Евстафьевна позировала в светлом платье. Но, видимо, в картине художник стремился избежать слишком большого светлого пятна (светлая лошадь и светлое

платье), которое „оторвалось“ бы от фигуры самого Бориса Михайловича, изображенного в темной одежде. Изменения от этюда к картине направлены к достижению цветового единства.

Кустодиев действенно активен в современной ему художественной жизни. Он занимает в ней одно из весьма заметных мест. Наиболее прочные творческие и дружеские связи у Кустодиева сложились с художниками объединения „Мир искусства“, членом которого он стал в 1910 году, после трех лет участия на выставках „Союза русских художников“. Именно на выставках „Мира искусства“ впервые экспонировались такие работы, как „Красавица“, „Купчиха“, „Московский трактир“, портреты Золотаревского, Шаляпина и многие другие произведения, в 1918 году была показана картина Кустодиева „27 февраля 1917 года“, отражавшая живой, непосредственный отклик на происходящие революционные события.

Сочная народная основа искусства Кустодиева не звучала диссонансом на выставках, а в сочетании с работами совсем другого плана создавала живую сложность явления, которое представляло собой объединение в целом. Близость Кустодиева к „Миру искусства“ возникла давно. Ему импонировали интеллектуализм, яркая и разнообразная одаренность участников объединения. Кустодиева привлекали их широкий интерес к проблемам развития русского искусства на фоне единого процесса мирового искусства, поиски стиля эпохи, который выразился в синтезе живописных, графических и театрально-декорационных исканий. В жизнь „Мира искусства“ самобытный талант Кустодиева вносил живую струю, полную силы и энергии.

1915 год в творчестве Кустодиева чрезвычайно плодотворен. Он характерен появлением классических, основополагающих по значению в развитии его искусства работ, таких как портрет А. И. Анисимова, „Красавица“, „Купчиха“. В этих совершенно различных произведениях поражает отточенность художественного замысла, строгость его воплощения.

Кустодиев вступает в пору своего наивысшего подъема, когда обобщение в портрете и картине органично и естественно для него, когда мысли выливаются в образы, полные сочной жизненности и кристальной ясности идей.

Среди лучших портретов периода расцвета кустодиевского мастерства можно смело назвать портрет искусствоведа и реставратора А. И. Анисимова (1915). Анисимов в изображении Кустодиева — человек умный и волевой. Поражает его взгляд — пытливый и немного тревожный. Свет, отражающийся в голубых глазах Анисимова, как бы усилен отблесками на прозрачной глади реки, подернутой легкой рябью, и светозарностью облаков, словно тающих в лучах заходящего солнца. Хрустальная чистота и особая звонкость пейзажа подчеркивают благородство образа.

Проблема связи человека с пейзажем решена здесь органично. Пейзаж со старинной церковью приобретает значение символа в создании образа реставратора, русского интеллигента, бесконечно преданного любимому делу.

Поиски обобщения в картине и портрете занимают Кустодиева и когда он изучает высокие образцы искусства венецианской живописи. Сын художника вспоминает: „Смотрим „Голгофу“ Тинторетто — стоим долго, несколько часов, и вновь отец восторгается необычайной мощью фигур и цветом. Тинторетто,

Веронезе и Тициан всегда его поражали живописностью гаммы золотисто-красных тонов и виртуозностью многофигурных композиций, он часто повторял: „Вот у кого нужно учиться умению обобщать фигуру“[42].

Картина „Купчиха“ 1915 года — один из шедевров Кустодиева, пример типического образа в искусстве художника. В характере своей героини художник раскрывает величавое достоинство, простоту, значительность. Восхищение героиней помогает художнику создать образ прекрасной волжанки. Статная фигура как бы царит в великолепном осеннем пейзаже. Цветовая гамма картины строится на сочетании лилового с золотом. Шуршащий шелк платья написан широко и свободно, так, что порой просвечивает холст. Золото осенних листьев, церковных глав и острые вспышки красного образуют удивительную цветовую симфонию.

Астраханские впечатления играли огромную роль в творчестве художника. Его воспоминания сохраняли свежесть недавно увиденного. Сын рассказывает, что Борис Михайлович многие годы помнил мельчайшие подробности быта, пейзажа, костюмов людей. Это помогало ему создать типы такой обобщающей силы, как „Купчиха“. В картине, изображая свою героиню, Кустодиев далек от той иронии, которая так часто сквозит в образах его многочисленных купчих. Он восхищается ею как образцом русской, щедрой красоты. А легкая улыбка художника чувствуется лишь в жанровых сценах, наполняющих пейзаж. Кустодиев чуть посмеивается над восторженным взглядом купчихи (в глубине картины), который она бросает на своего красивого черноволосого спутника, или над многоцветьем наивных и ярких вывесок.

Сопоставление картины „Купчиха“ с этюдом к ней говорит об основных направлениях поисков. От частного, индивидуального, конкретного художник приходит к обобщению, перерастающему в символ.

Очень интересен этюд рук с полными гибкими пальцами, гладкой кожей. Жест рассчитан на жест купчихи в картине, однако художник слегка меняет положение рук и это небольшое изменение композиционно делает все органичнее. В рисунке художник изучает форму рук внимательно, с необычайной тонкостью решая светотеневые задачи. Он создает в черно-белом рисунке почти иллюзию цветного изображения. Платок, зажатый в руках, в картине обрамлен кружевом, сквозь которое просвечивает лиловый шелк платья и белое пятно в центре фигуры перестает быть слишком самодовлеющим.

Не меньшим событием в искусстве Кустодиева стала его картина „Красавица“ (1915). С точки зрения истории написания картины очень важны воспоминания сына художника — Кирилла Борисовича.

„... В апреле 1915 года мы переехали на Введенскую улицу (дом 7, квартира 50), где была мастерская с двумя большими окнами, выходящими на улицу... Вскоре отец принялся здесь за работу над картиной „Красавица“, явившейся своеобразным итогом исканий собственного стиля, начатых еще в 1912 году. Основой для картины послужил рисунок карандашом и сангиной, сделанный с натуры (позировала актриса МХТ III). С натуры написано и пуховое одеяло, которое мама подарила отцу в день рождения. Он работал над картиной ежедневно, начинал в шесть-семь часов утра и работал весь день.

... Как-то бабушка, жившая в то лето в Петербурге, принесла нам три гипсовых фигурки, купленных на Сытном рынке. Они отцу очень понравились, и он вписал их в картину (на комоде, справа). Дома у нас хранилась чудесная ста-



41. Натюрморт с фазанами 1914

ринная стенка сундука с росписью по железу — на черном фоне красные розы в вазе. Отец воспользовался этим мотивом для узоров на сундуке, хотя цвет и изменил“[43].

„... В начале августа он закончил „Красавицу“. Позднее я слышал от отца, что в этой картине он наконец-то нашел свой стиль, так долго ему не дававшийся. Вспоминая П. А. Федотова, малых голландцев, которые его восхищали, он

стремился, как и они, увлечь зрителя, заставить его остановить внимание на красноречивых деталях. Но основой картины служил русский лубок, вывески, игрушки народных умельцев, русские вышивки и костюмы"[44].

В этюде поза модели очень близка позе героини картины. Редко Кустодиев с такой точностью переносит в картину позу и жест модели. Видимо, замысел к моменту работы над этюдом уже созрел в сознании художника. Однако, рисуя модель, Кустодиев следует за натурой. Он изображает не только очертания полного крепкого тела с гладкой кожей, но и с убеждающей жизненностью передает портретность черт лица модели. Актриса в рисунке улыбается спокойной и чуточку озорной улыбкой. Ведь наперекор условностям она решилась позировать обнаженной. Она смотрит на рисующего художника. И художник вовсе не пытается ее идеализировать. Он показывает и двойной подбородок, и полный нос, и чуть растрепавшиеся волосы, выбившиеся из прически. Что же происходит с лицом „Красавицы" при работе художника над холстом? В картине исчезает неправильность черт лица. Они становятся правильнее, гармоничнее. Движение полной шеи приобретает величавость. Рот, как-то некрасиво приоткрытый в этюде, тронут в картине лишь легкой полуулыбкой. Свет, упавший на алые губы, спорит с матовым блеском жемчужных серег в виде виноградных гроздей, словно символизирующих плодородие. Художник любуется нежной гладкой кожей полного тела, яркими красными букетами на голубом фоне обоев, кружевом прошивок, через которые просвечивает розовая ткань, розовым атласом одеяла и росписями сундука. Судя по воспоминаниям сына, расписная стенка сундука была черная с букетами. Художник меняет цвет. Он вводит лиловый фон, связывая его тем самым со всем многообразием яркого, но на редкость гармоничного цветового замысла. Звонкая чистота цвета, его строгая согласованность заставляют вспомнить не только русское народное искусство, образцы которого художник использует в картине, но и русскую икону.

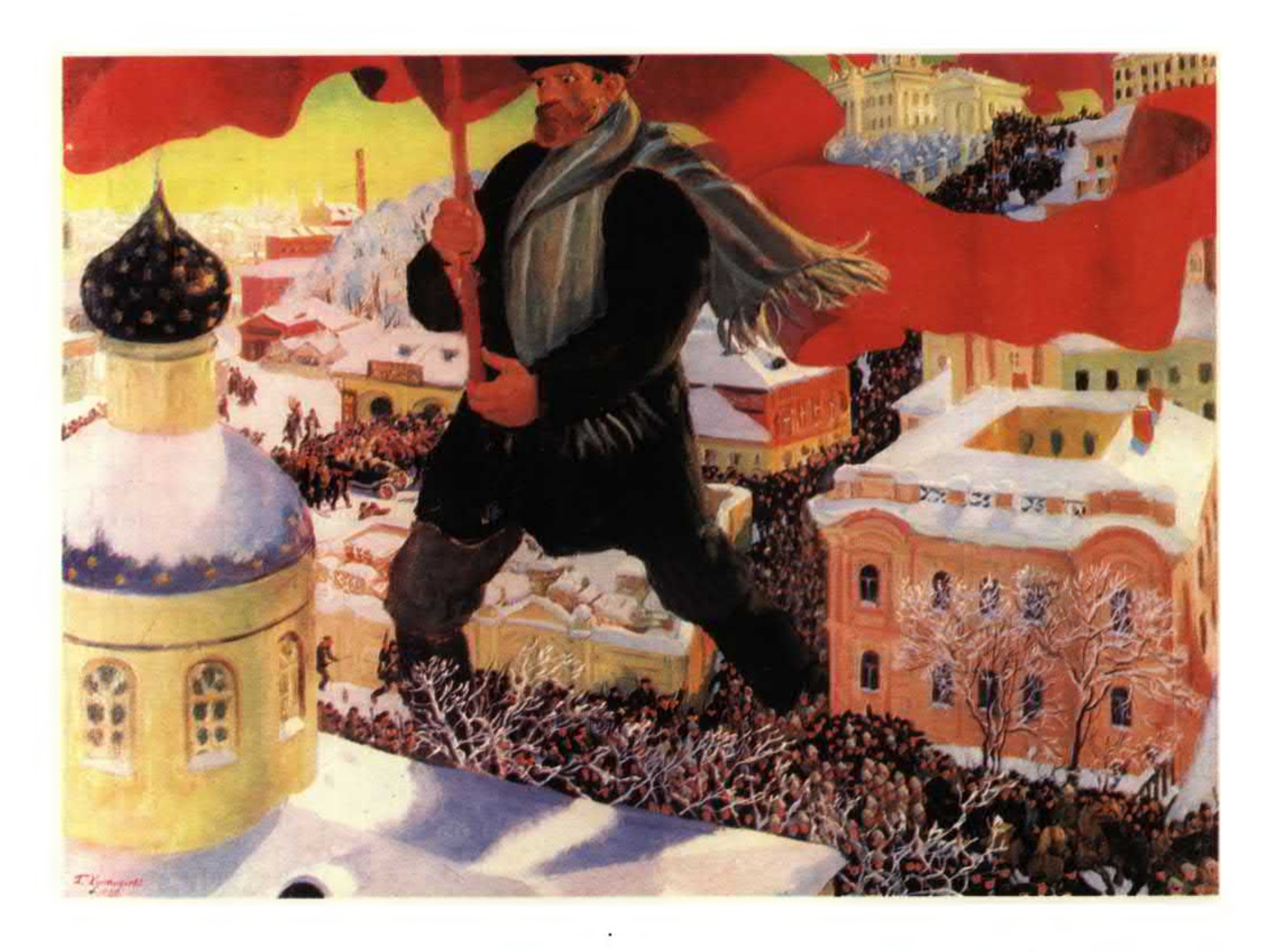
Лаконизм и монументальность присущи этой работе, несмотря на всю ее цветистую нарядность.

Чего больше в картине — социальных размышлений об идеале купечества или откровенного восхищения земной красотой женщины, изображение которой вырастает до значения символа? Думается, второго. Художник лишь чуть посмеивается над преобладанием земного над духовным, но восхищение его от этого не становится меньше.

В своих дневниках Воинов рассказывает: „...Зашел разговор о „музе" Бориса Михайловича („Красавица"). По этому поводу он сказал, что его идеал вовсе не такие „дебелые" женщины, но когда он пишет картины, то тонкие и изящные красавицы его не вдохновляют и не кажутся интересными. Вот тут и решай вопрос о „музах" ! .."[45]

Значительно менее известна, чем „Красавица", превосходная картина „Девушка на Волге" (1915). О работе над ней также сохранились воспоминания сына художника:

„В „Тереме" отец писал картину „Девушка на Волге". У него было несколько специальных альбомов квадратного формата с очень тонкой бумагой. В них делались эскизы будущей картины. Рисовал он мягким карандашом „Кохинор", некоторые рисунки подкрашивал акварелью. Позировала для картины молоденькая дочь соседнего помещика Пазухина, лет четырнадцати-пятнадцати. С ее головы отец делал этюд карандашом и сангиной.



42. Большевик
1920

Работал он в своей мастерской, находившейся во втором этаже „Терема“. Я хорошо помню мольберт на колесиках и табуретку с этюдником и квадратным бачком для кистей. В мастерской находился и манекен, без головы, но с руками и ногами, гнувшимися на шарнирах в разные стороны. На нем надето красивое старинное платье из мелового шелка в полоску (на картине отец изменил цвет платья, сделав его голубым в синюю полоску). Ему была придана нужная поза, тщательно разложены складки платья, к которому нам, детям, прикасаться было запрещено. Когда отец перешел к фону картины, он послал меня в сад — нарезать дерна с одуванчиками. Я принес дерн в мастерскую, разложил по полу, он занял пространство приблизительно около двух метров. Отец тщательно писал на картине траву, объясняя мне, что писать детали особенно трудно, ибо делать это нужно так, чтобы за ними не пропадало главное. Рябина, изображенная в левом углу картины, тоже была написана с натуры, как и трава. Я вырубил молодую рябину с ягодами, высотой около четырех метров, и она около недели стояла в мастерской.

Отец работал все лето, а осенью, когда мы уезжали, картина была снята с подрамника, свернута в рулон и отправлена в Петроград, где ее вновь натянули на подрамник и вставили в специально заказанную белую раму. Отец еще раз

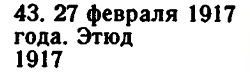
„тронул“ церковь, березу и две маленькие фигурки вдали. „Девушка на Волге“ экспонировалась в том же, 1915 году на выставке „Мира искусства“[46].

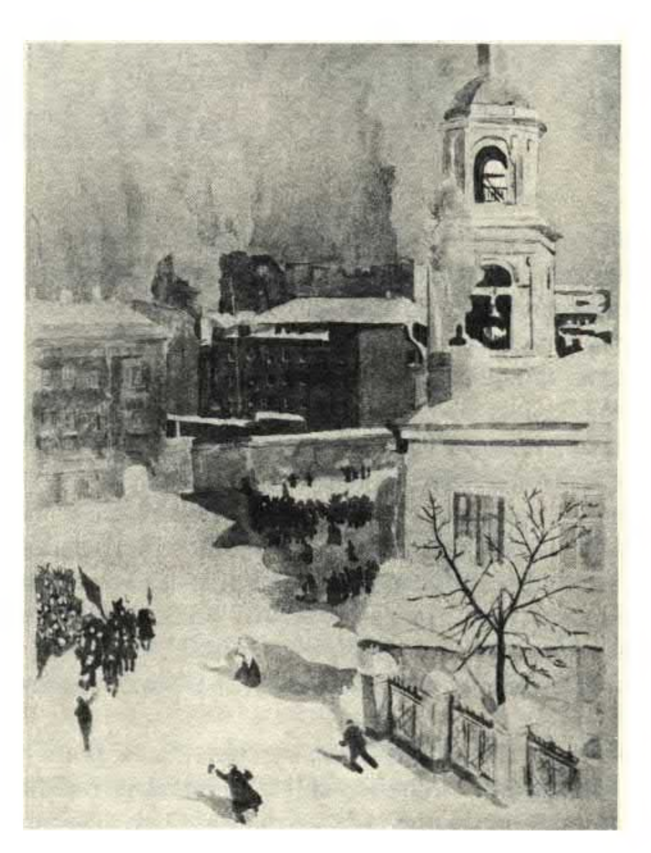
В этой работе, как и в „Купчихе“ 1915 года, — противопоставление торжественного покоя главной героини картины и сложного сплетения сюжетов, развивающихся на втором плане. Жесты людей, встретившихся на крутом берегу Волги, подчеркнуто эмоциональны. Пейзаж многообразен и занимателен. В нем все динамично. Рябь на реке, кружево очертаний березы, ритм расположения ветвей рябины, небо с облаками, сквозь которые то проглядывает солнце, то видны полосы дождя далеко у горизонта. Суденышки, спешащие по реке, и, наконец, нарядные силуэты церквей, прихотливо расположенных в разных местах.

Напротив, пейзаж первого плана полон покоя и уравновешенности. В особой чистоте очертаний трав и цветов есть что-то, напоминающее травы в работах Джорджоне. Обычно, говоря о кустодиевских красавицах, больше всего вспоминают об их принадлежности к купеческому сословию. Но не меньшую роль, а может быть, и бóльшую, в трактовке их облика имели поиски национальной красоты русской женщины в ее победоносной величавости. Красота кустодиевских женщин всегда неразрывна с русским пейзажем.

Занимательные сюжетные ситуации, которые мы видим в пейзаже, не нарушают главенствующую значимость центральной фигуры и в то же время притягивают взгляд зрителя в глубь картины.

Портретный этюд к картине „Девушка на Волге“ был исполнен с совсем юной девушки. В картине Кустодиев делает ее старше. Она спокойно-задумчива. Фарфоровая округлость лица как бы замыкает неподвижность ее душевного


43. 27 февраля 1917 года. Этюд
1917



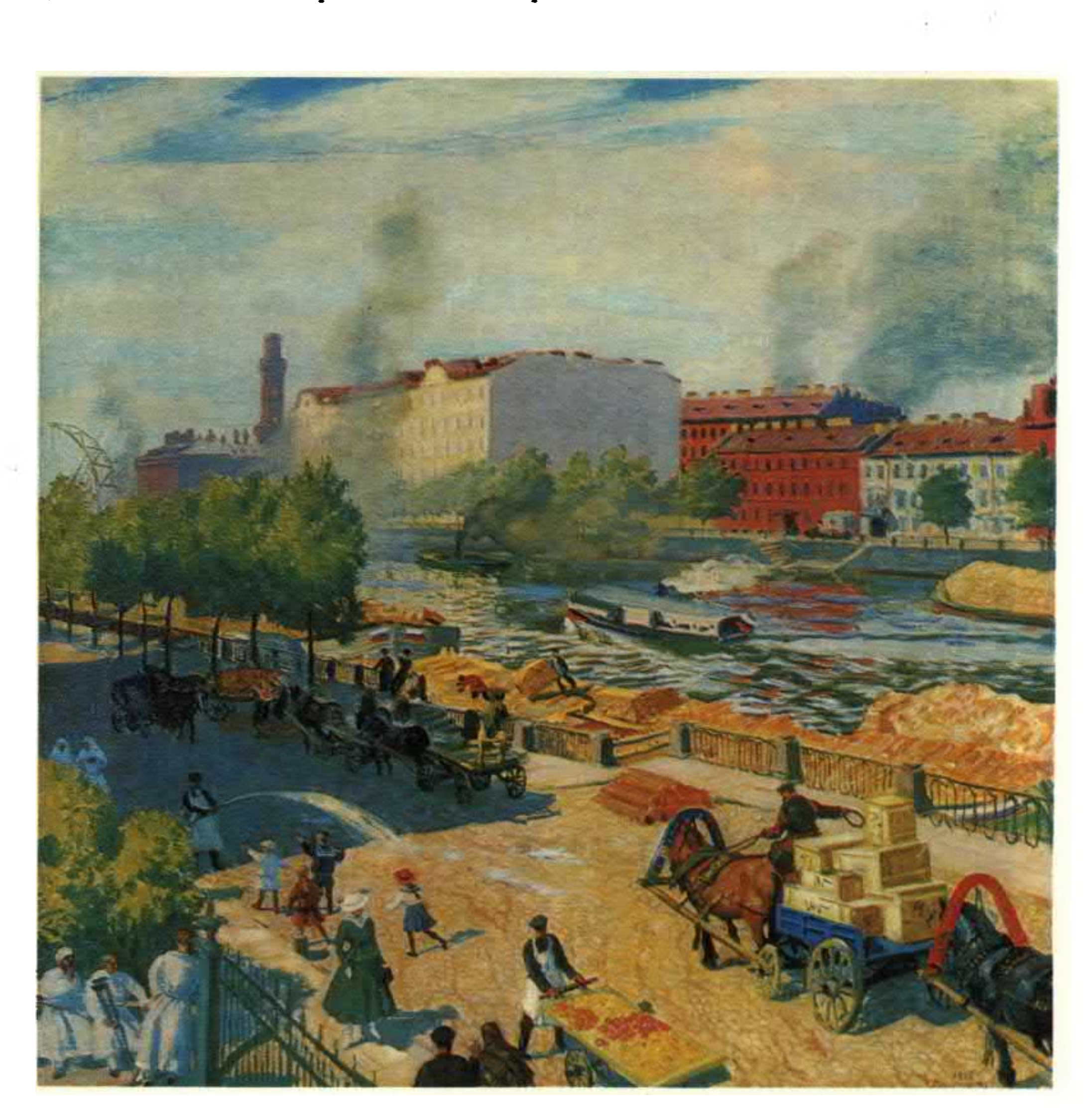
44. 27 февраля 1917 года
1917



мира. В решении фигуры нет той пластичности, которая есть в таких картинах, как „Красавица“ (1915) или „Купчиха“ (1915). Пластика движений героинь Кустодиева была особенно выразительна, когда его замыслы обогащались конкретными натурными этюдами, где модель принимала позу, найденную в композиционных исканиях. Видимо, то, что этюды картины „Девушка на Волге“ были выполнены с манекена, одетого в платье, лишило фигуру пластики. Но руки, гибкие, живые, холеные, с сужающимися пальцами и красивыми ногтями, удивительно пластичны. Превосходные этюды рук были исполнены карандашом и сангиной. Индивидуальность рук в какой-то мере утрачивается в картине. Они приобретают обобщенный характер. Это мягкие и одновременно сильные девичьи руки. В них заключена не только красота, но и особая значительность. Руки становятся неким символом женственности, причем они даже, быть может, более одухотворены, нежели лицо.

Кустодиев — мастер сложных психологических противопоставлений, тонких иронических акцентов, которые, порой звуча „под сурдинку“, создают неожиданную смысловую окрашенность изображения.

45. Фонтанка
1916





46. Морозный день
1916

Примечателен с этой точки зрения эскиз „Крестный ход" 1915 года. Торжественно шествие на фоне великолепного пейзажа с радугой, с контрастным декоративным освещением деревни, живописно примостившейся на горе, дальних лугов. Процессия — словно театральное зрелище, которое, как кулисы, обрамляют высокие ели с пушистыми ветвями. Торжествен шаг несущих тяжелые хоругви, полны искренней веры все участники процессии, но в лице толстого священника на первом плане читается выражение будничной озабоченности.

Интересна и трактовка лика Спаса на хоругви, расположенной под дугой радуги, являющегося как бы смысловым центром всей композиции. Выражение его полно какого-то унылого скепсиса. Оно вносит неожиданную ноту в торжественную приподнятость многих участников крестного хода. Сплетение иронии и серьезности в картине создает особую остроту жизненности и обобщения происходящего.

Надвигается тяжелая болезнь, уже несколько лет тревожившая художника. Еще в 1912 году он писал жене из Лейзена: „В жизни, которая катится так быстро рядом и где нужно себя в с е г о отдать, участвовать я уже не могу — нет

сил. И еще больше это сознание усиливается, когда я думаю о связанных со мною жизнях — твоей и детей. И если бы я был один — мне было бы легче переносить это чувство инвалидности...

Правда, несмотря на все, я иногда удивляюсь еще своей беспечности и какой-то, где-то внутри лежащей, несмотря ни на что, радости жизни, — просто вот рад тому, что живу, вижу голубое небо и горы — и за это спасибо. И не останавливаюсь долго на мучающих, неразрешимых вопросах“[47].

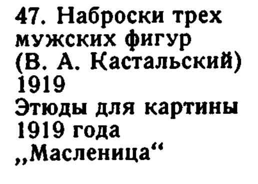
Необычайная сила духа, умение почувствовать и принести людям ликующее счастье бытия не покидают художника в самые тяжелые дни.

В его искрящейся жизнелюбием жанровой живописи есть нечто родственное искусству Франса Хальса, которого он очень любил. В 1910 году Борис Михайлович писал М. В. Добужинскому из „Терема“: „Очень тебе благодарен за память и за открытки с моих любимых вещей Хальса — не правда ли, какой могучий и жизнерадостный художник? Как он не походит на наших искателей „нового“ искусства и... какой вечно новый, несмотря на 300 лет его искусства...“[48].

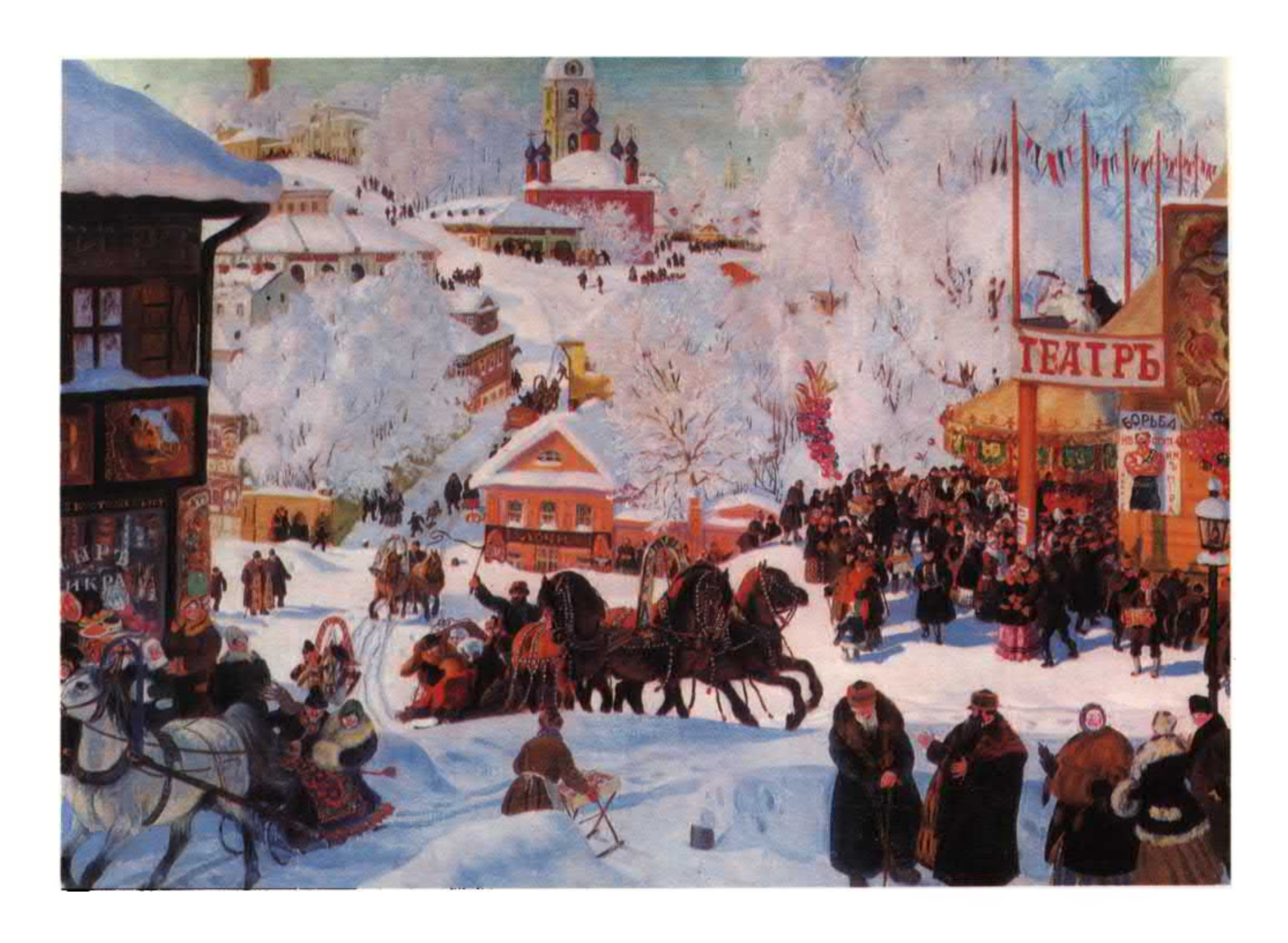
Оптимизм Кустодиева, умение наполнить зрителя безудержным ощущением веселья с особой полнотой выразились в его „Масленицах“.

„Масленицы“ Кустодиева — апофеоз красоты национального обычая, возможность показать на фоне прекрасного зимнего пейзажа зрелище, в котором участвует множество людей, беспечных, умеющих радоваться, забыв о веренице повседневных забот. Нарядные костюмы, улыбающиеся, раскрасневшиеся на морозе лица, расписные дуги и задники саней, церкви, припорошенные мягким снегом, деревья, одетые инеем, — все сливается в незабываемое зрелище.

Проблема отношения к своему народу давно занимала Кустодиева. Ему хотелось правды и точности в выражении любви к России.


47. Наброски трех мужских фигур (В. А. Кастальский) 1919
Этюды для картины 1919 года „Масленица“





48. Масленица
1919

Воинов в дневниках рассказывает, как Борис Михайлович с горечью говорил ему: „Мы всегда презираем свое родное, русское... Нам неловко было сознаваться, что мы русские. Это считается неприличным. И мы обычно „извиняемся", что мы русские. Правда, много было сделано для того, чтобы загадить слово „русский". У многих в отношении к России, в любви к ней нет здоровой нормальной середины, так сказать „тела", а лишь полюсы. Ее можно выразить двумя формулами: „Я так люблю Россию, что покидаю ее" (Ремизов) или „Я люблю Россию, а потому бей жидов" („Союз русского народа"). Обе одинаково гнусны и пагубны"[49].

Патриотизм Кустодиева выразился в разных формах и в его серии „Олимп", где он беспощадно клеймит душителей русской революции, и в безграничной любви к русской природе, почти всегда одухотворенной присутствием человека, и в поисках национальной красоты русской женщины, и в пристальном внимании к многоцветью и самобытности русского народного искусства, и, наконец, в нетерпимости к ханжеству, фальши, сытому самодовольству.

Точность наблюденного в жизни и осмысленного ясным, веселым умом Кустодиева порой фантастична по многообразию, яркости и многоплановости сюжетных линий. Творческое преломление увиденного в композиционных замыслах ярко, самобытно, смело.

„Масленица“ 1916 года — радостное, феерическое, великолепное зрелище. Пейзаж, взятый широко, панорамно, вводит нас в мир волшебства зимнего предзакатного часа, когда небо расцвечено розовым, зеленым, желтым, когда пушистый мягкий снег вбирает в себя отблески радужного неба. На этом фоне развертывается масленичное гулянье. Проносятся лошади с бубенцами на расписных дугах, запряженные нарядными санками. Радостно балагурят седоки под яркими полостями. В глубине — карусель, балаганы и веселое бурление толпы вокруг. В картине пять церквей (среди них и Введенская, купол которой был виден из окна мастерской художника). Их очертания, цвет куполов и колоколен играют большую роль в композиционном и цветовом строе пейзажа. Деревья в глубине картины слева — высокие, стройные, опушенные снегом; их тихая нежность контрастирует с буйством мальчишек, то несущихся на санях, то дерущихся на горе. Деревья справа решены в локальном цвете. Их энергичные силуэты — блистательная композиционная находка художника.

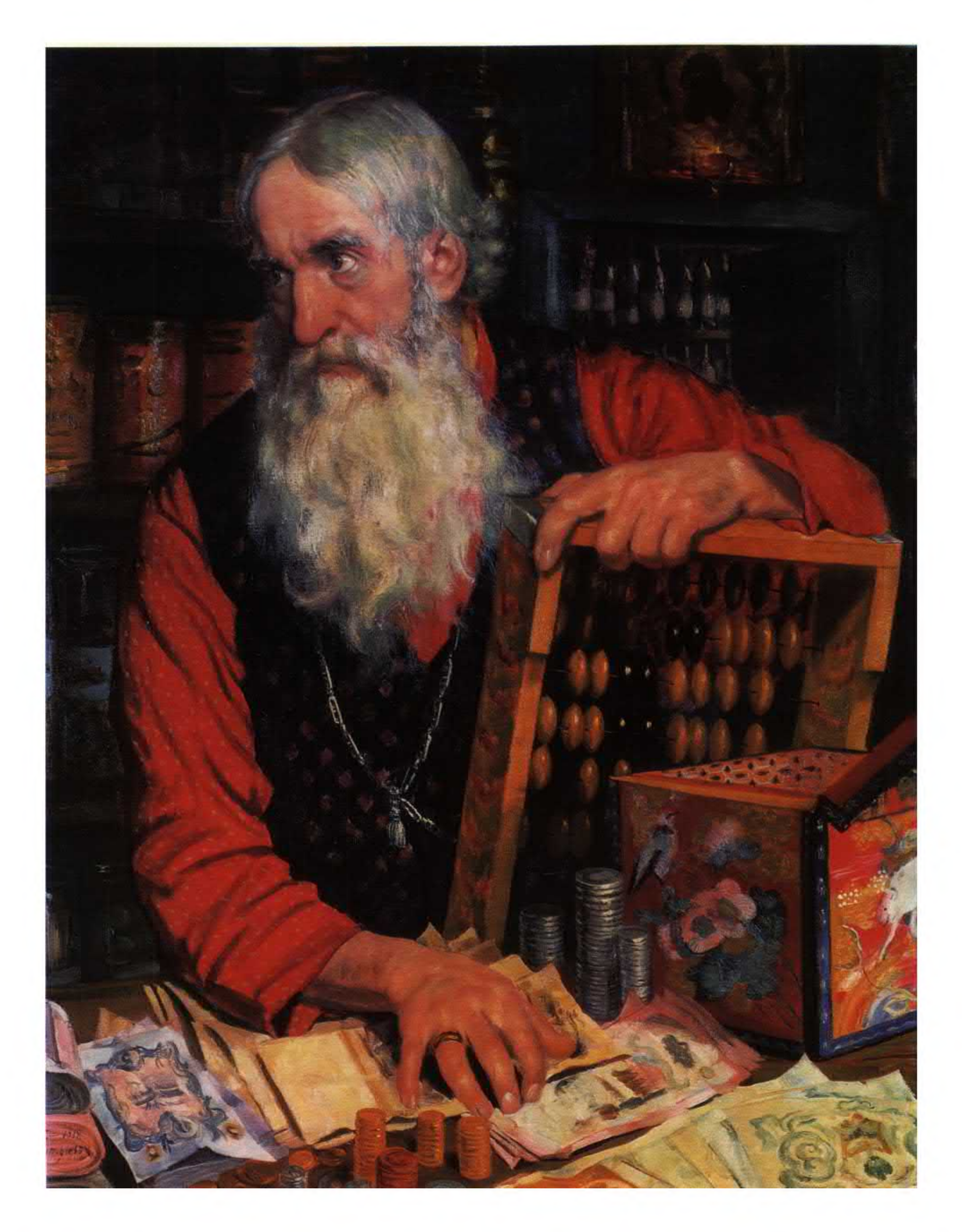
В 1916 году был выполнен эскиз для картины „Масленица“, подписанный и датированный художником. Это в известной мере характеризует серьезность отношения Кустодиева к нему.

Вместе с тем Кустодиев резко меняет по сравнению с эскизом композицию картины. Он срезает краем рамы кроны деревьев справа, делает их более высокими, ищет другой рисунок стволов со стройным, как бы упругим силуэтом, расширяет праздничную панораму, включает множество новых сюжетных линий, перемещает церковь в глубь картины, добивается цельности и законченности

49. Портрет
В. А. Кастальского
1917
Рисунок к картине
1918 года „Купец“



50. Купец
1918



51. Купчиха
с покупками
1920



52. Аннушка под
зонтом
1919
Рисунок к картине
1920 года „Купчиха
с покупками“

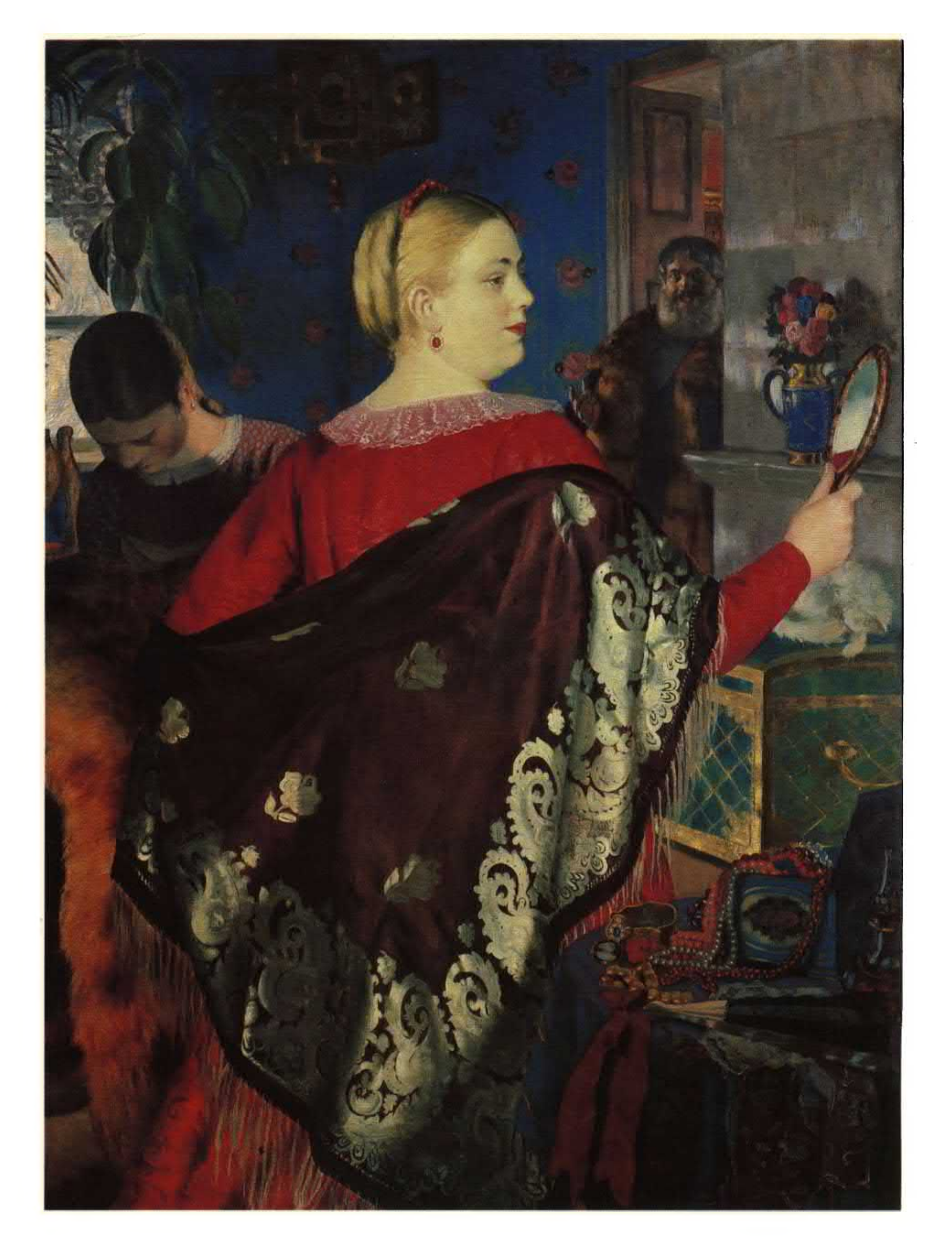


53. Троицын день
1922

всего действа. Создавая великолепные цветовые гармонии, нарядные и декоративные, художник никогда не забывает и о занимательности своих картин. Он заражает зрителя тем страстным интересом, с которым сам наблюдает жизнь, и всякий раз находит в повседневном что-то увлекательное и неповторимое. Превосходный рассказчик, он никогда не утрачивает ощущения особой сочности жизни, вкуса к ней. Художник не выступает просто бытописателем. В искусстве Кустодиева причудливо переплетались ликующая радость бытия и острая, обличительная ирония, направленная против пошлости, мещанства и скудости духовной жизни. При самом подробном рассказе в его произведениях всегда чувствуется мастерство широкого и обобщающего осмысления изображаемого.

В умении завязывать многоплановые сюжетные ситуации, как и в подлинном понимании народного, национального в искусстве, есть нечто, роднящее Кустодиева с Питером Брейгелем.

Кирилл Борисович Кустодиев, описывая мастерскую отца, вспоминает: „Здесь же — окантованная репродукция картины П. Брейгеля „Охота“. Отец



очень любил этого художника и всегда отмечал исключительное умение Брейгеля изображать людей в природе — слитность пейзажа и фигур. Необычайно интересно рассматривать на его картине, что делается с людьми на льду, с санями на дороге, следить за полетом сороки в небе. Великолепное умение передать настроение, величие природы, в которой „копошатся людишки“[50].

Воинов отмечает в своей книге, что яркая образность была присуща и рассказам художника. „Необычайная зоркость Кустодиева к русскому быту сказывается и в жизни. Когда он начинает вспоминать то шумные деревенские базары, то вербную толкучку, то масленичное обжорство и лихую удаль и проч., он весь преображается, с восторгом, наперерыв, приводя мельчайшие подробности, — и перед собеседником тогда оживают те же знакомые кустодиевские мотивы, от которых веет своеобразной поэзией“[51].

В 1916 году Кустодиев создает одну из лучших своих картин — „Московский трактир“, изображает чаепитие извозчиков как торжественный ритуал. Они пьют чай из блюдечек истово, с величавым достоинством. Богатство сочетаний глубокого красного цвета стен, синих кафтанов с разноцветными поясами, лиц, раскрасневшихся от мороза и чаепития, достигает здесь особой декоративности.

Воспоминания сына художника подробно воспроизводят историю создания картины: „На торгу был трактир, где извозчики пили чай, отдыхали. Отец сделал с них набросок карандашом. Чаепитие извозчиков остановило его внимание — он решил написать картину маслом. И вскоре уже приступил к выполнению своего замысла. Сначала эскизы в альбоме. Решив композицию, перешел на холст; наметил жидкой охрой рисунок. Сперва написал фон, затем приступил к фигурам.

54. Купчиха
с зеркалом
1920



55. Два портрета
Аннушки
1918
Этюды к картине
1920 года „Купчиха
с зеркалом“



56. Купчиха за чаем
1920

При этом он рассказывал, как истово пили чай извозчики, одетые в синие кафтаны. Все они были старообрядцами. Держались чинно, спокойно, подзывали, не торопясь, полового, а тот бегом „летел“ с чайником. Пили горячий чай помногу — на дворе сильный мороз, блюдечко держали на вытянутых пальцах. Пили, обжигаясь, дуя на блюдечко с чаем. Разговор вели так же чинно, не торопясь. Кто-то из них читает газету, он напился, согрелся, теперь отдыхает.

Отец говорил: „Вот и хочется мне все это передать. Веяло от них чем-то новгородским — иконой, фреской. Все на новгородский лад — красный фон, лица



57. Купчиха за чаем. Эскиз картины 1918 года „Купчиха за чаем“

красные, почти одного цвета с красными стенами — так их и надо писать, как на Николае Чудотворце — бликовать. А вот самовар четырехведерный сиять должен. Главная закуска — раки. Там и водки можно выпить „с устатку“...»

Он говорит, а я ему в это время позирую: надев русскую рубаху, в одном случае с чайником, в другом — заснув у стола, я изображал половых. Позировал ему еще В. А. Кастальский для старика извозчика. Портретное сходство, конечно, весьма приблизительное, так как отец старался верно передать образ „лихача“, его манеру держать газету, его руки, бороду.





Он остался очень доволен своей работой: „А ведь, по-моему, картина вышла! Цвет есть, иконность и характеристика извозчиков получилась. Ай да молодец твой отец!“ — заразительно смеясь, он шутя хвалил себя, и я невольно присоединился к его веселью“[52].

Органический сплав ярких жизненных впечатлений с „задуманной“ стилизацией, рожденной сходством увиденного в жизни с образностью и цветовым строем древнерусской живописи, оказался естественным и плодотворным.

58. Купчиха за чаем (Галя Адеркас)
1918
Этюд к картине 1918 года „Купчиха за чаем“

59. Купчиха за чаем
1918

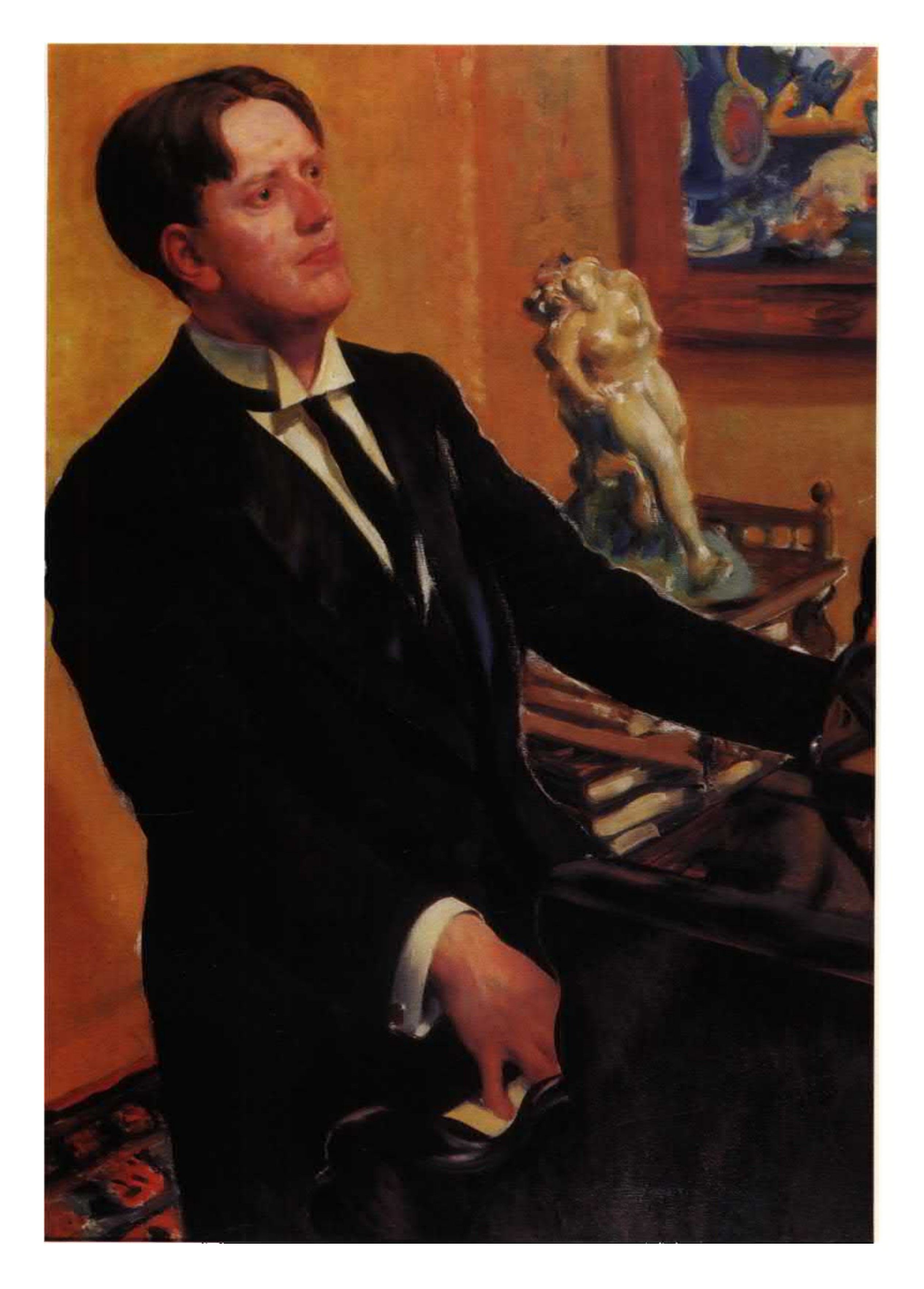


60. Этюд к портрету Д. В. Морозова 1919

Глубокое понимание древнерусского искусства, подлинный интерес к нему пронизывают всю творческую жизнь художника.

Сын вспоминает: „Из русских книг он любил читать о старинных иконах и часто рассматривал их; у него была коллекция книг по русской иконе. Особенно он ценил новгородские иконы — в них ему очень нравилось изображение лиц. Отец говорил: „А ведь это они изображали мужичков, которых видели рядом с собой, удивительно просто, жизненно и в необычайно сильной живописной манере. Чудо, как хорошо! Далеко иностранцам до наших шедевров в смысле

61. Портрет композитора Д. В. Морозова 1919



простоты и выразительности изображения. У наших — величие образа и композиции, а у итальянцев — манерность и накрученность"[53].

В процессе работы над картиной „Московский трактир" было создано множество эскизов. Сохранился лишь один быстрый набросок — зарисовка обычной, повседневной жизни трактира. В нем еще нет той ритуальной торжественности, которая станет основой картины. Пальма, изображенная в картине во второй комнате, здесь — в центре композиции, за большим аквариумом с рыбами. Справа беседуют два бородатых купца в тяжелых шубах, слева половой приносит чайники трем сидящим за столом. В своих эскизах, набросках Кустодиев никогда не дает обстоятельной характеристики участников происходящего.

Видимо, как и у Сурикова, исключительная сила творческого воображения позволяет ему держать в голове многочисленные образы персонажей будущих картин. Более конкретная разработка идет в натурных этюдах. Эскиз же служит художнику для выяснения основной композиционной завязки, тональных отношений. Характеры персонажей намечаются общим абрисом, но с удивительно точными жестами, дающими представление об эмоциональной завязке. Штрих подобных эскизов обычно „ломкий", слоистый, совсем иной, чем в натурных рисунках, где обычно контур гибкий, плавный и где художник добивается пластически ясной формы. Иногда он, как и в этом наброске, пользуется растушевкой.

В больнице после тяжелой операции Кустодиев выполняет для дочери превосходный по кристальной ясности рисунок „Цветы и кукла" (1916). В стакане — розы, нарциссы, ландыши. Рядом кукла с пышными волосами, в нарядном


62. Эскиз портрета
Ф. И. Шаляпина



63. Портрет
Ф. И. Шаляпина
1921


ПРЯНИКИ
ШАЛЯПИНЪ
Ф. И. Шаляпину
Б. Кустодиевъ

платье. Серебристые переливы тончайших тональных градаций и необычайная чистота формы.

Кажется, будто бы художник с особой остротой и какой-то трепетной нежностью ощущает красоту мира. Рисунок исполнен карандашом с легкой подцветкой цветными карандашами, но тональная разработанность так отточена, что он кажется решенным в активном цвете.

Работая над картиной, Кустодиев, как правило, делал эскизы. Непосредственно и стремительно возникавшие замыслы новых картин подчас опережали возможность их осуществления. Вероятно, если бы жизнь художника не была так коротка, он реализовал бы большинство из них.

Интересно свидетельство Воинова в дневнике 6 февраля 1922 года:

„Утром ходил к Кустодиевым. Наметили с ним список тех произведений, которые необходимо теперь же поручить снять фотографу. Огромное наслаждение мне доставило рассматривание и выбор рисунков из альбомов Бориса Михайловича; мы выбрали преимущественно „первые мысли". Многие из них исполнены еще в больнице, когда он зарисовывал их массами, мысли теснили одна другую, и им, по его словам, владела эскизомания. Многие из рисунков он теперь переоценивает, но многие до сих пор видятся как картины, которые он должен написать...

Характерно, что многие рисунки, начатые им в одном формате, затем „надставляются", их пропорции меняются в зависимости от композиции. Б. М. говорит, что ловил себя на том, что в длинных альбомах ему хочется всегда сделать квадратный рисунок, а в квадратном — удлиненный. Какой-то своеобразный „протест", как говорит Кустодиев, против навязываемого фасона (формата)"[54].

Болезнь как бы обостряет постоянную потребность творчества. В нем было спасение.

3 декабря 1916 года Борис Михайлович пишет В. В. Лужскому:

„А так как мой мир теперь — это только моя комната, так уж очень тоскливо без света и солнышка. Вот и занимаюсь тем, что стараюсь на картинах своих это солнышко, хотя бы только отблески его, поймать и запечатлеть. Одним словом, невесело !"[55]

В монографии Воинова содержится такое мнение о творчестве художника в этот мучительный для него период:

„Болезнь Кустодиева, мало-помалу лишившая его способности двигаться, как бы углубила его способность внутреннего созерцания. Прекратился или почти исчез приток новых впечатлений, художник остался один со своими былыми переживаниями; там, за стеной, яростно вздымаются валы новой, неведомой жизни, от которой в его мастерскую долетают лишь мелкие брызги, — но он уже узнал жизнь, ее лик, и утверждением этого лика стало его творчество... Только теперь все случайное, частное в быте возвысилось для художника до степени типичного и общего, приобрело значение символа"[56].

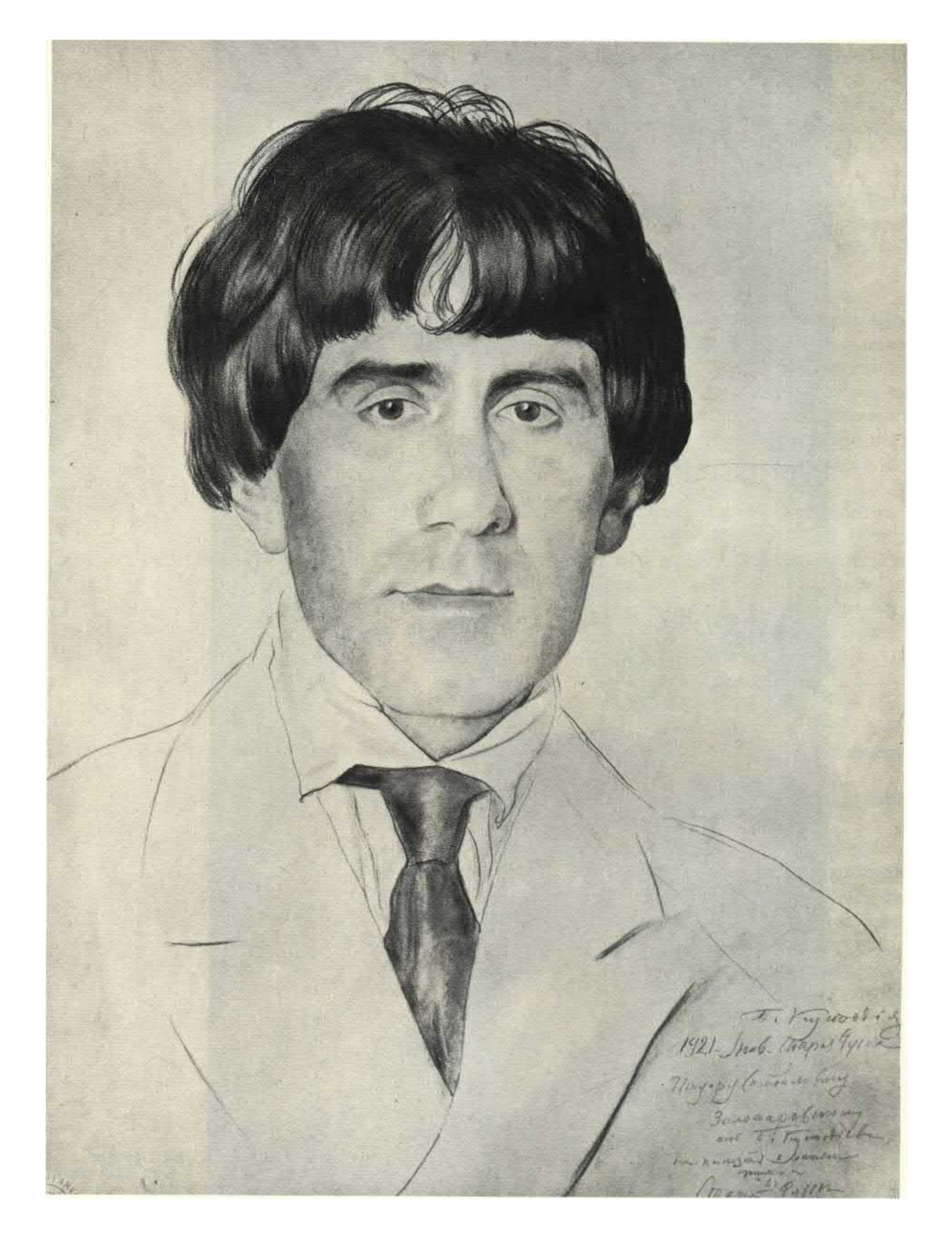
Можно по-разному относиться к этому, но важно то, что, читая рукопись книги Воинова, Кустодиев одобрил ее. Поэтому как отражение „самоощущения" художника такая точка зрения заслуживает внимания.

В тяжелом для Кустодиева 1916 году были созданы две превосходные работы — „Ночное" и „Фонтанка".

В картине „Ночное" — тишина и покой. Пасутся лошади, у костра — два мальчика. Зеркальная гладь воды небольшой речки. Дым костра устремляется



64. Портрет
М. В. Шаляпиной
1919


1921 Янв.
Золотаревскому

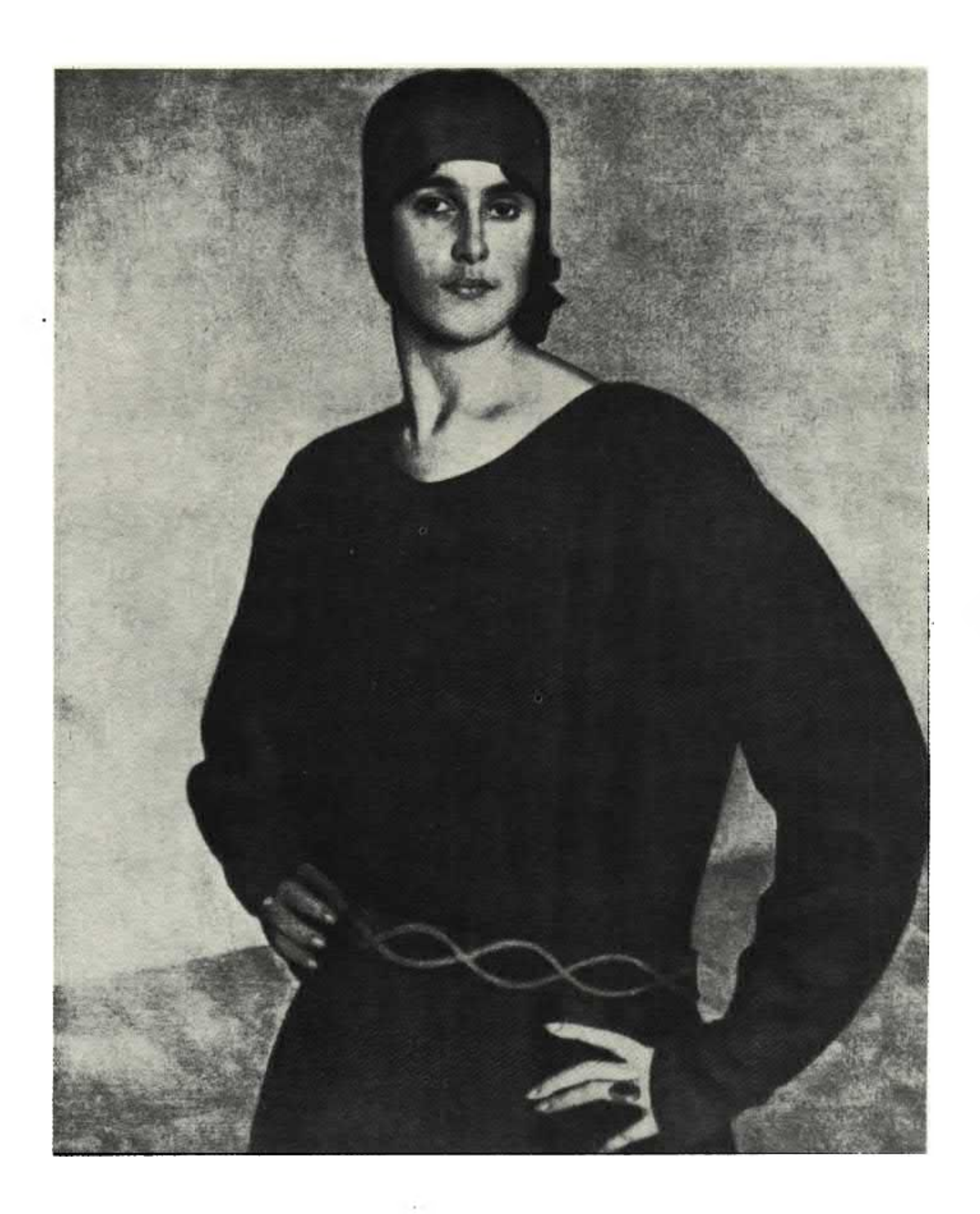


вверх. Фигура серой лошади моделирована почти скульптурно, отблески костра падают на ее круп. Голубеют леса вдали, малахитовая глубокая зелень лесов за рекой. Ранний рассвет. В небе с розоватыми облаками пролетают утки. В пейзаже все соразмерно, ясно и гармонично. Он пронизан любовью к раздумчивой русской природе.

В солнечном пейзаже „Фонтанка" передано деловитое и радостное оживление города. На первом плане — больные клиники, из окна которой пишет художник, дворник поливает улицу, дети норовят попасть под струю воды. Идет нарядная барышня в белой шляпке, и навстречу ей мастеровой со спутницей в платке. По набережной лошади везут телеги с разным грузом. Художник и здесь, как и в „Масленицах", не отказывает себе в удовольствии показать их расписные

65. Портрет архитектора И. С. Золотаревского 1921

66. Портрет архитектора И. С. Золотаревского 1922



67. Портрет
Т. Н. Чижовой
1924

дуги. Дымят пароходики, плывущие по Фонтанке. Кустодиев прекрасно чувствует структуру городского пейзажа. Архитектура в его работах воспроизведена точно, и в то же время она живописна и декоративна.

В искусство Кустодиева после 1917 года вошла новая жизнь, которую он изображает взволнованно и звонко. Революцию художник принял радостно и с открытым сердцем. 6 марта 1917 года он пишет Лужскому под впечатлением событий Февральской революции:

„Дорогой Василий Васильевич,

Целую Вас и поздравляю с великой радостью!

Вот Вам и Питер!

Давно был под подозрением у Москвы за свою „казенщину“ и „нетемпераментность“, а тут взял да и устроил такую штуку в 3-4 дня, что весь мир ахнул.



68. Портрет народного артиста РСФСР П. Ф. Монахова 1926

Было жутко и радостно все время. Глаза видели (я, конечно, мало видел, только то, что у меня на площади под окнами), а ум еще не воспринимал. Как будто все во сне и так же как во сне, или, лучше, в старинной „феерии“, все провалилось куда-то старое, вчерашнее, на что боялись смотреть, оказалось не только не страшным, а просто испарилось „яко дым“ !!! Как-то теперь все это войдет в берега и как-то будет там, на войне. Хочется верить, что будет все хорошо и там. Ведь это дело показало, что много силы в нашем народе и на многое он способен, надо только его до предела довести. А уж, кажется, он „доведен“ был, особенно нашими „охранителями“.

Здесь все еще кипит, все еще улицы полны народом, хотя порядок образцовый. Никогда так не сетовал на свою жизнь, которая не позволяет мне выйти на улицу — ведь „такой“ улицы надо столетиями дожидаться !“[57]

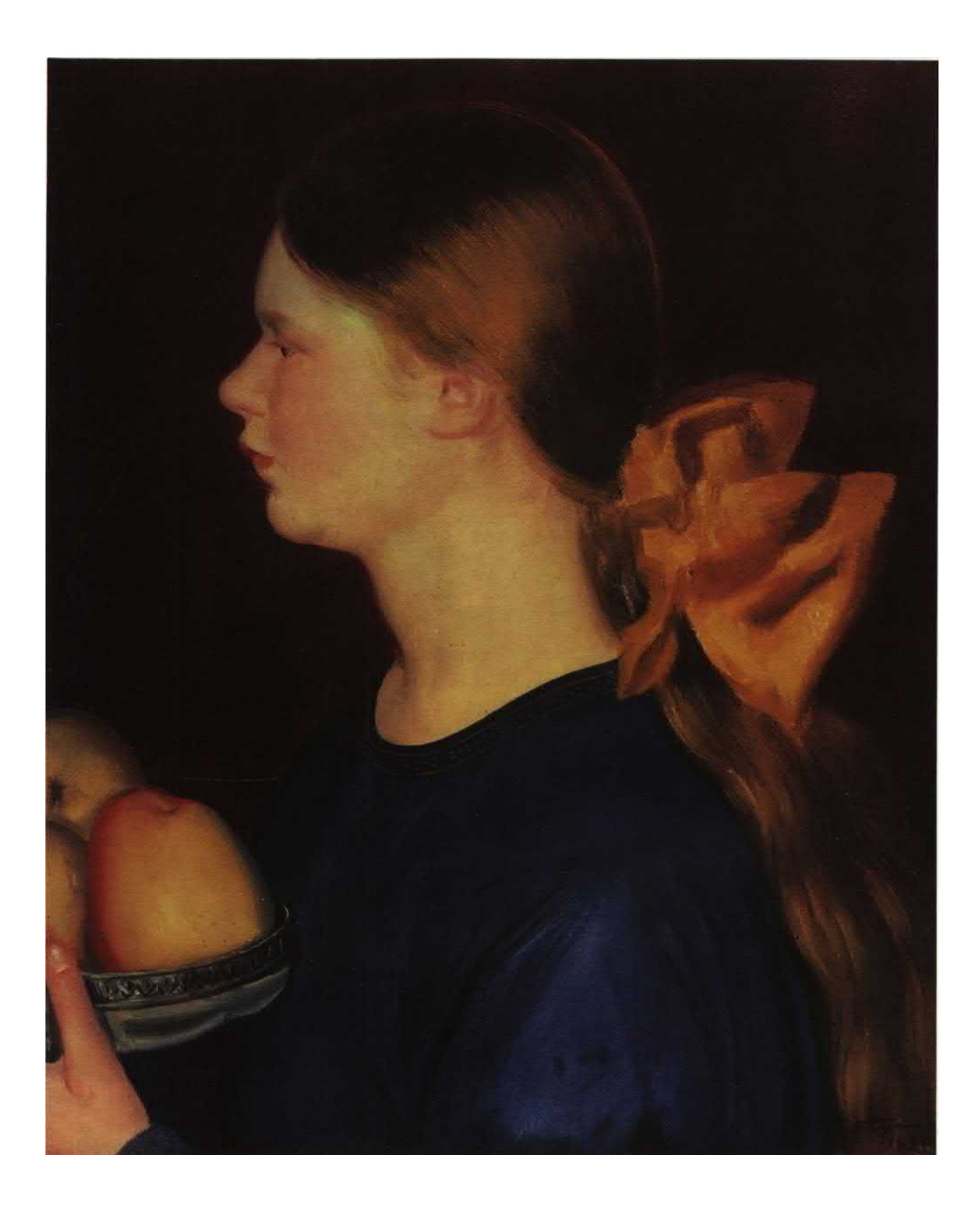
Первым, непосредственным и эмоциональным откликом Кустодиева на события революции была картина „27 февраля 1917 года“ (1917). Она выполнена на



69. Ирина
за машинкой
1924

основе натурного этюда, написанного акварелью с особым воодушевлением, быстро, прозрачно, легко. Художник в картине почти не меняет характер пейзажа. Видимо, он уже тогда понимал, что произведение, посвященное революционным событиям, созданное современником, станет документом эпохи. Кустодиев несколько укрупняет справа первый план. Более гибкими и живописными делает ветви дерева, освещенные солнцем, контрастнее — тень от них. Но главное, над чем он работает в картине, — это изображение народа на улицах. Появляются новые сюжетные линии, некоторые фигуры участников событий оказываются перенесенными из этюда. Однако всегда это связано с усилением эмоциональных акцентов. Так, например, фигура мужчины с шапкой в поднятой руке на первом плане в этюде, написанном сверху из окна мастерской, кажется почти распластавшейся на снегу. В картине художник меняет ракурс фигуры, чтобы подчеркнуть мотив приветствия.

70. Девочка
с яблоками (Портрет
Ирины Кустодиевой)
1920



В картине действие развертывается на первом плане вокруг машины. На ней солдаты с красным знаменем, окруженные толпой приветствующего их народа. Рождение новой эпохи чувствуется не только в воодушевлении людей на улице, но и в звонкой солнечности февральского дня, в праздничной красоте сочетания окраски домов, где желтое перемежается с красным, с живописно вздымающимися столбами белых дымов из труб на фоне голубого неба, то есть в особенной эмоциональной насыщенности пейзажа, пронизанного бодростью и жизнерадостностью.

Картина передает то настроение, которое звучит в письме Кустодиева к Лужскому. Послереволюционное искусство художника удивительно разнообразно по направлениям творческих интересов в различных жанрах. Оно насыщено напряженными исканиями остроты композиционных решений, цветовой звучности, скульптурной четкости формы в живописи.

Пожалуй, ни один из современников не передал с такой бодрой энергией и романтической взволнованностью смысл происходящих исторических событий, как Кустодиев. Такова картина „Ночной праздник на Неве" (1923).

Кустодиев переживает в этот новый период необычайный творческий подъем. Много и очень плодотворно он работает в портретном жанре, по-прежнему серьезно и самобытно решает проблему портрета-картины. Задумывает и осуществляет классические по ясности идеи, колористической силе и образности декорации и, наконец, блистательно продолжает в жанровой живописи линию рассказа о теперь уже ушедших в прошлое картинах жизни России, преимущественно из купеческой среды. В некоторых произведениях гротесковые ноты звучат с большой остротой, но в то же время сохраняется любование красочностью народных обычаев и праздников.

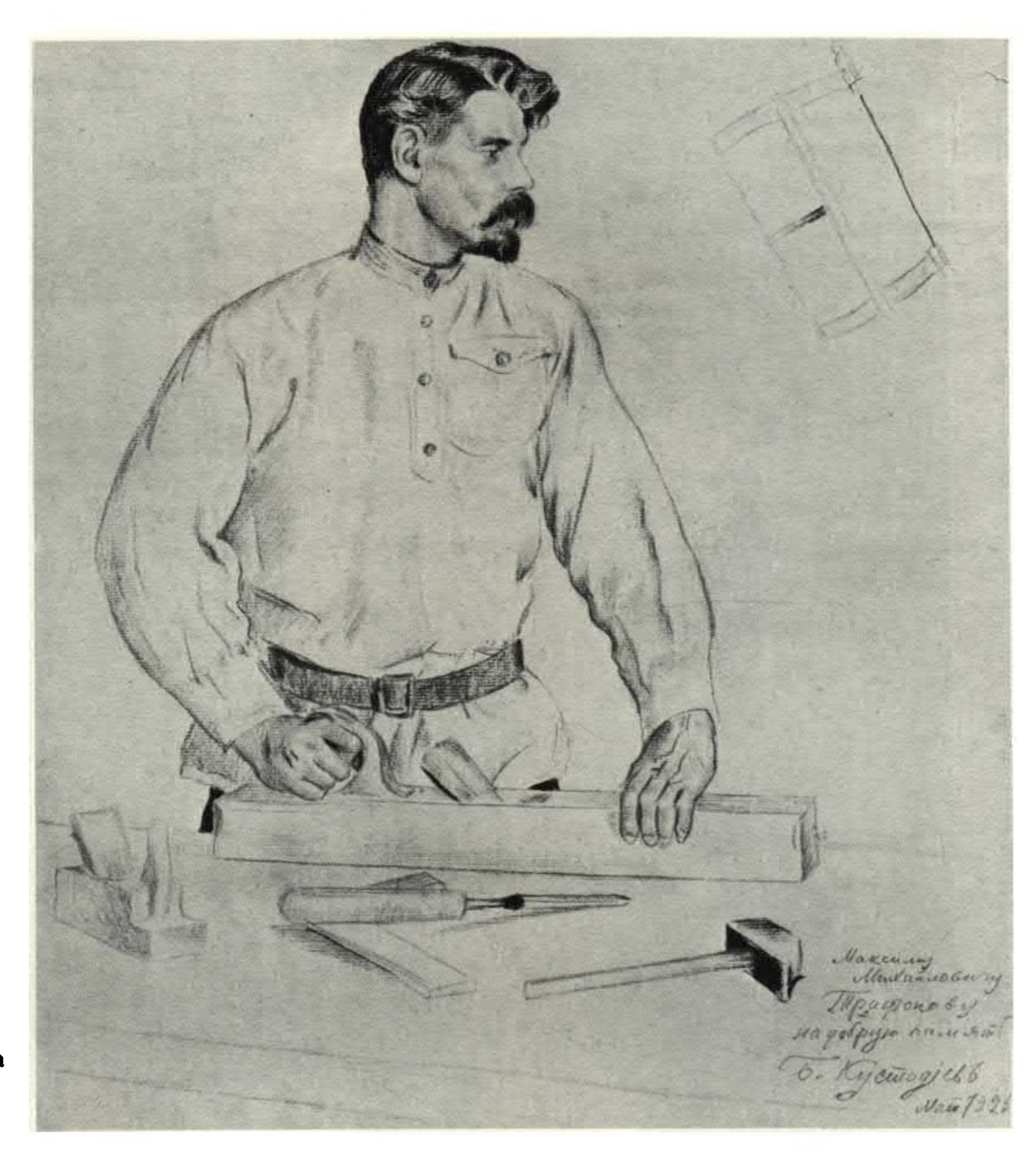
В 1919 году Кустодиев пишет свою новую „Масленицу". В отличие от картины „Масленица" 1916 года, где художник широко, панорамно раскрывал пространство, здесь он словно ограничивает происходящее кулисами справа и слева, дает прорыв в глубину зимнего пейзажа с пушистыми, украшенными инеем деревьями. Яркое солнце контрастно вырисовывается на фоне снежной пелены. Несется тройка в нарядной упряжи, являющаяся центром композиции. Фигуры первого плана решены почти силуэтно. В бесконечной „сумятице" многочисленных сюжетов картины можно открывать все новые и новые забавные ситуации. Однако при, казалось бы, свободной стихийности происходящего композиция строится с железной логикой. Свою подпись Кустодиев с присущим ему озорством помещает над витриной магазина, где продают самые заманчивые яства — икру и лимоны, сосиски и огромные копченые окорока.

Этюды к картине были исполнены в 1919 году с Василия Александровича Кастальского — мужа старшей сестры художника, Александры Михайловны. Он позировал в фас, профиль и в легком трехчетвертном повороте. Этюды с Кастальского в трех положениях использованы для трех различных персонажей. В картине усиливается характерность и гротесковость типажа. Фигуры становятся более грузными. Художник меняет даже очертания кистей рук, делая их пухлыми и короткопалыми. Использовав в первоплановых фигурах два этюда, художник изображает в глубине картины купца, поза которого как бы синтезирована из трех этюдов, нарисованных сю Кастальского.

Кастальский послужил также модель для очень точного, пластично проработанного этюда к картине „Купец" 1918 года. Художник сажает модель в



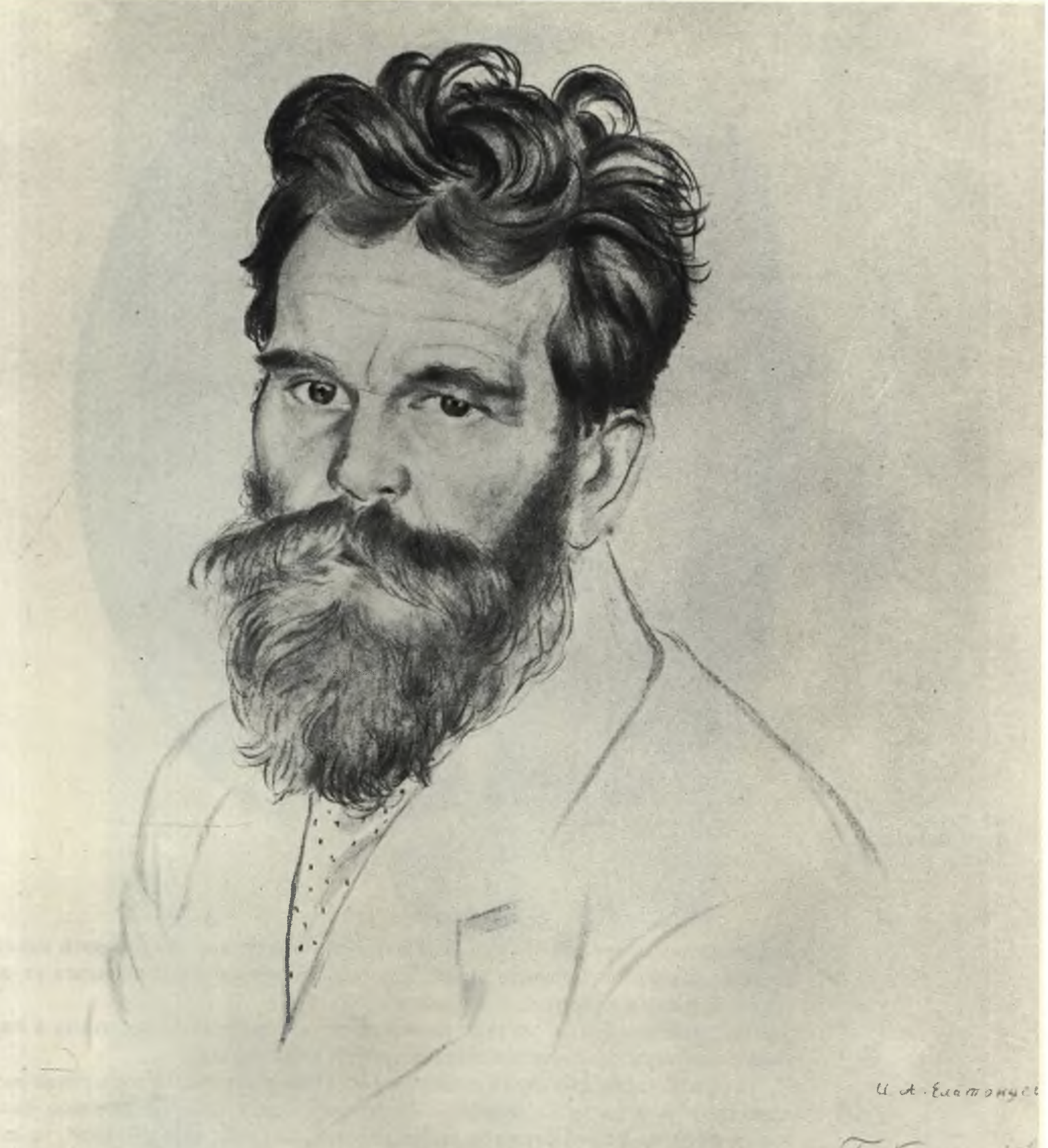
71. Русская Венера
1925—1926



**72. Портрет Максима Михайловича Трифонова
1925**

позу, найденную до мельчайших подробностей, то есть композиция уже полностью решена, вероятно, в эскизных набросках[58]. В картине художник сохраняет черты лица модели — линию лба, носа, очертания рта, форму руки со скрюченными пальцами, которые купец цепко положил на пачки денег. Но меняет прическу, пишет длинную пушистую седую бороду, и темные глаза Кастальского становятся светлыми, с каким-то особым стеклянным блеском. Картина яркая, красочная, декоративная, решена как обличение алчности и стяжательства. Это не просто купец, считающий выручку в конце дня удачной торговли. Однако обобщение в этой работе не достигло цельности и синтеза такого уровня, как в картинах „Купчиха" или „Красавица". Возможно, это было результатом слишком прямого следования за натурой, увиденной в этюде. Конкретность

73. Портрет
И. А. Елатонцева
1921


Б. Кустодиев
24. Окт.
1921.



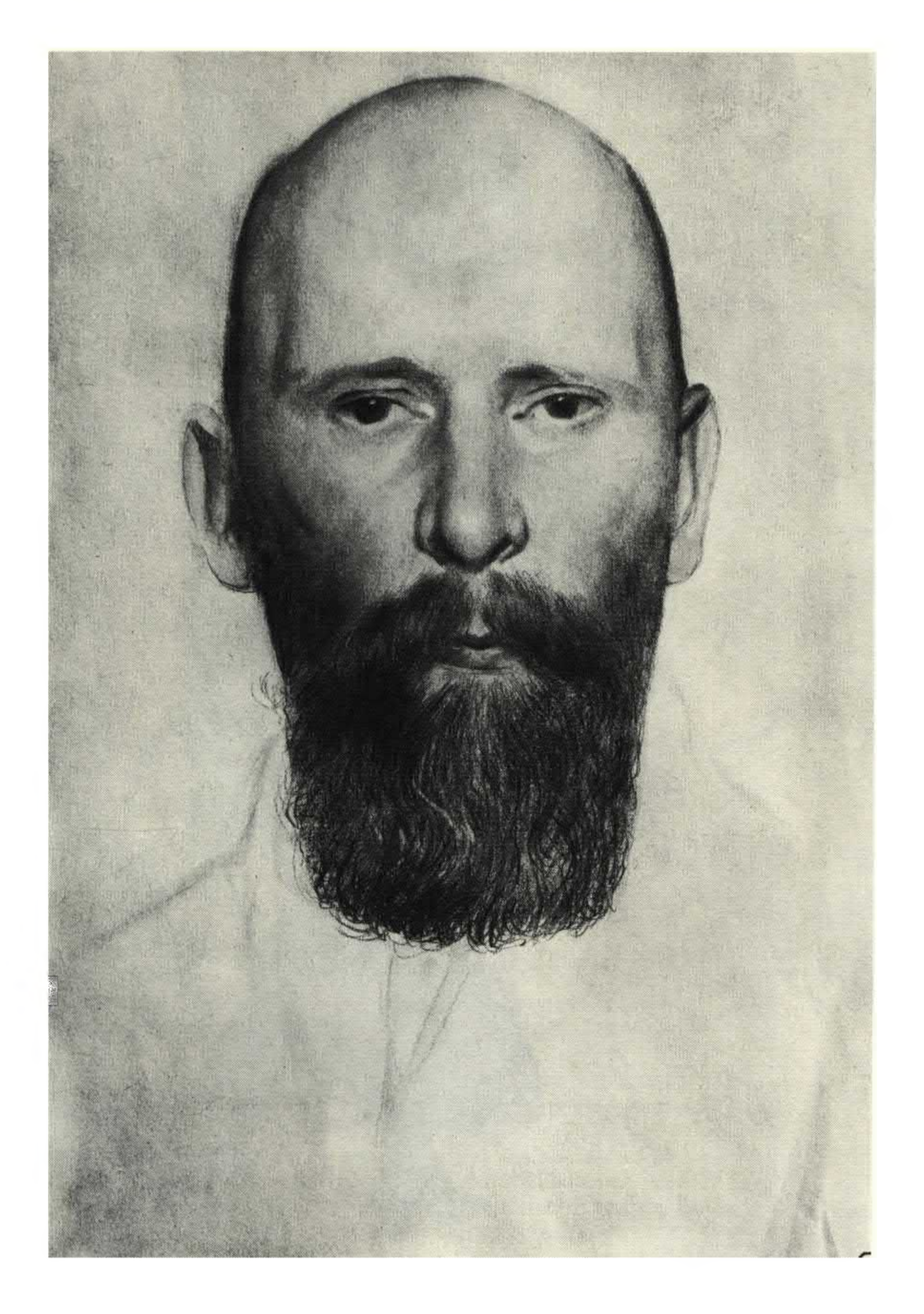
74. Портрет
П. И. Волкова
1919

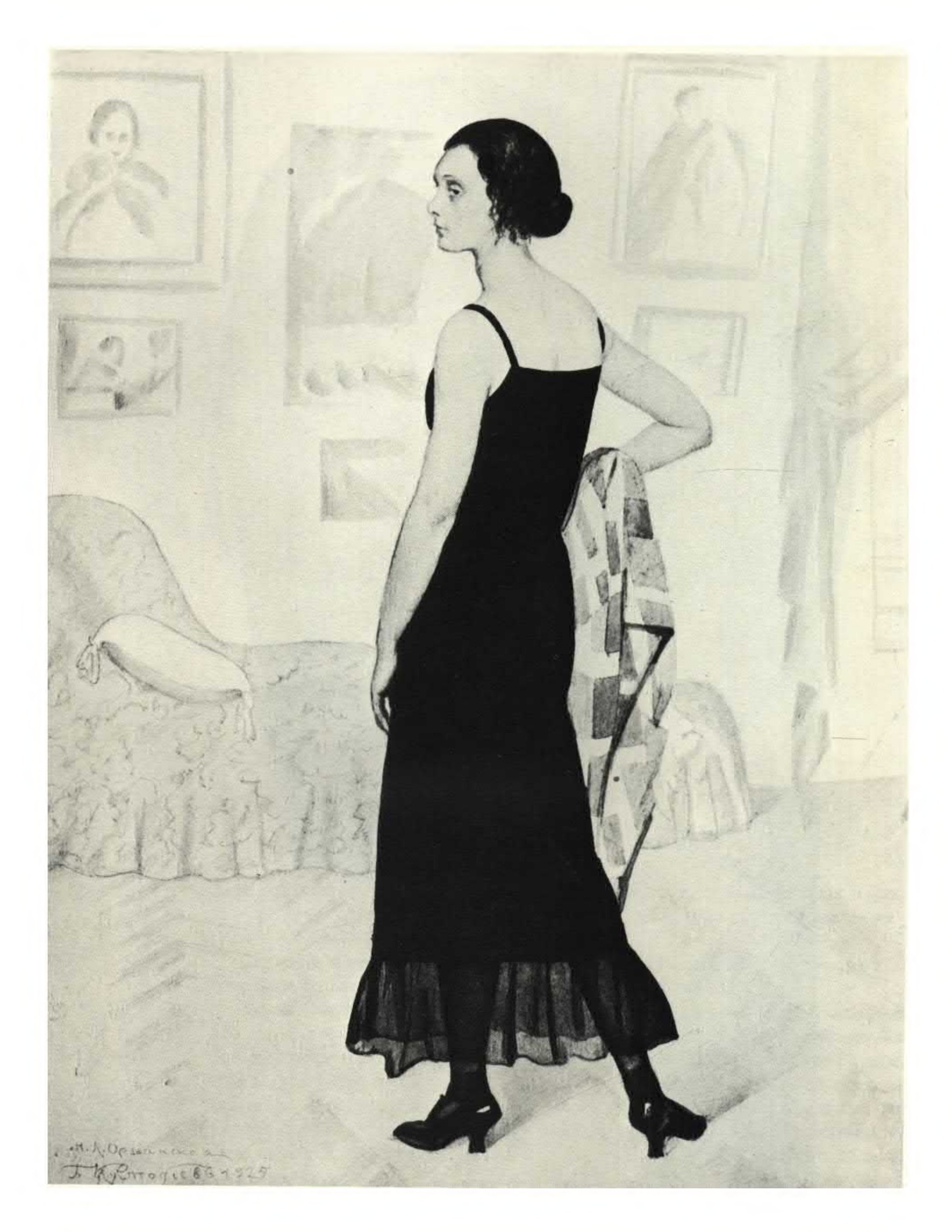
подсмотренных черт модели при всей близости к задуманному образу в какой-то мере „перекрыла“ яркость замысла, а быть может, замысел оказался не достаточно зрелым и внутренне пережитым.

Однако в некоторых случаях непосредственное использование этюда в картине не нарушает цельность и выразительную силу образа.

Такова картина „Купчиха с покупками“ (1920). Этюд 1919 года исполнен с домашней работницы Кустодиевых Аннушки[59]. Здесь уже значительно более конкретный жанровый мотив, не претендующий, как в картине „Купец“, на синтез. В „Купчихе с покупками“ художник с особенно изысканной гармонией решает колористические проблемы. Картина словно подернута легким золотистым флером. Красиво сочетание черного кружева с розовым платьем. Фигура почти целиком рисуется на фоне неба с пушистыми кучевыми облаками. Купчиха и мальчик, несущий ее покупки, идут по мощенной булыжником

75. Портрет
художника
и искусствоведа
П. И. Нерадовского
1922




Б. Кустодиевъ 1925



76. Портрет Н. Л. Оршанской 1925

площади какого-то провинциального города, частично увиденного в натуре, частично созданного замыслом художника. Так, слева мы узнаем купол и колокольню Введенской церкви. Мотив спокойного торжественного шествия купчихи контрастно подчеркнут движениями энергично работающих людей в глубине картины.

Биография Аннушки, быть может, натолкнула художника на сюжет картины „Купчиха с зеркалом" 1920 года. Этюдом к ней послужил рисунок „Два портрета с Аннушки" (1918).

Этюды художник рисует мастерски и с удовольствием. Он любуется мягкой гладкостью нежной кожи, тугим узлом светлой косы на затылке, женственной округлостью черт лица модели. В картине исчезла непосредственность, свойственная Аннушке, позирующей для этюда, и появились уверенность и самолюбование. Эта женщина, смотрящаяся в зеркало, не только полна удовольствия от

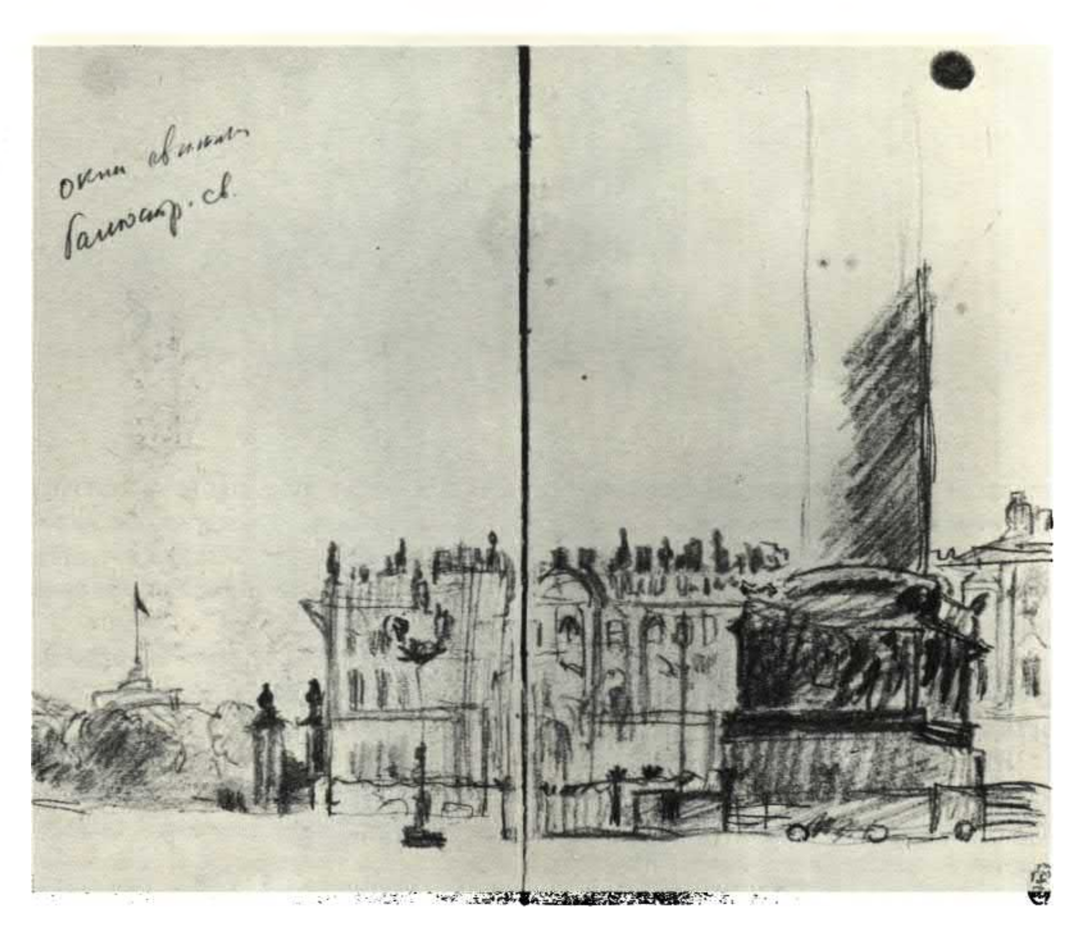
77. Портрет Клавдии Максимовны Трифоновой 1922

созерцания себя в ярком красном платье, в коричневой с серебристым узором шали, но и чувствует восторженный взгляд старого мужа, ожидающего ее в дверях. Девушка-служанка склонилась над лисьей шубой, собираясь накинуть ее на плечи хозяйки. Кустодиев лишь намечает образ молодой девушки, делая все возможное, чтобы облик ее не отвлекал внимание зрителя от царящей в картине самовлюбленной красавицы. Этюд для нее был исполнен с Ирины.

Но, пожалуй, самая значительная из картин послеоктябрьского периода, посвященных купеческому быту, — „Купчиха за чаем“ (1918).

Художник демонстрирует и нарядную красочность предзакатного пейзажа с легкими розовыми облаками, и великолепие пышной белотелой красавицы, и блеск ее лилового шелкового платья, и разнообразие снеди на столе с сочным спелым арбузом, который венчает это торжественное чаепитие. Полная безмятежности кошка, мурлыкая, трется о теплое плечо. Ничто не нарушает спокойствия лица с алыми губами, задумчивыми и одновременно бездумными голубыми глазами. В лице есть та же отрешенность от окружающей героиню картины среды, показанной столь выпукло, реально, как и в картине „Купчиха“ 1915 года или „Красавица“.

Интересен путь поисков окончательного решения этой классической для искусства Кустодиева вещи. В эскизе 1918 года найдена поза, но образ значительно гротескнее, нежели в законченном произведении. В картине меняется и



78. Дворцовая площадь. Набросок. Разворот альбома 1919



79. Ночной праздник на Неве
1923

композиция. На столе возник красивый сочный, разрезанный на аппетитные ломти арбуз, который заключает в себе мощный цветовой акцент первого плана. Появилась терраса дома в глубине, где происходит гротескно чинное чаепитие купеческой четы. Изменился пейзаж. Дерево слева и узорные дубовые листья теперь кулисно обрамляют героиню картины, как бы замыкая пространство вокруг нее.

Когда был выполнен эскиз, Юлия Евстафьевна привела художнику модель — Галю Адеркас, девушку, жившую в их доме, которая, по ее мнению, подошла бы для этого сюжета[60]. С нее был сделан в 1918 году превосходный рисунок. Борис Михайлович посадил ее в позе и костюме героини картины, но сохранил абсолютную портретность девичьего лица с внимательным умным взглядом, с мягкостью черт совсем юной, хотя и рано сформировавшейся физически девушки. В картине купчиха пышнее и „вальяжнее", внимательность заинтересованного взгляда в сторону рисующего художника сменилась задумчивой отрешенностью голубых глаз, как бы подчеркивающей значительность героини картины.

Здесь путь к синтезу был удивительно плодотворен. Это одна из наиболее цельных работ художника.

Очень велики достижения Кустодиева в портрете этой поры. В ряде случаев у нас есть материал для суждения о ходе творческих поисков. Так, сохранился карандашный этюд к портрету композитора Д. В. Морозова 1919 года. Сопоставление рисунка с живописным полотном чрезвычайно наглядно для анализа творческого процесса художника. В этюде, нарисованном быстрым, сильным, гибким штрихом и мягкой штриховкой ребром карандаша, композитор словно исполняет что-то бравурное. В лице его, в линии чуть приоткрытых полных губ, в мягких очертаниях подбородка, в веселом взгляде темных глаз художник подчеркивает гедонистическое начало. Он убеждает в том, что этот человек с упоением может предаваться всем земным радостям.



80. Женщина с коромыслом. Набросок из альбома 1919

В портрете все меняется. Морозов сосредоточен, взволнован, собран. Кустодиев создает один из интереснейших в русском искусстве портретов, изображающих человека в момент творчества. Силуэт по сравнению с этюдом стал строже, энергичнее. Он полон динамики и внутренней напряженности. Лишь скульптурная группа (работы Кустодиева), изображающая сатира и нимфу, справа от фигуры композитора, на бюро, напоминает о его гедонистических пристрастиях.

Образы талантливых, ярких людей занимали Кустодиева.

В 1921 году Кустодиев изобразил Ф. И. Шаляпина на фоне великолепного масленичного гулянья, словно царящим над шумным народным празднеством. Художник восхищенно рассказывает зрителю о богатырском таланте певца. Кустодиев приступает к работе над портретом, не только покоренный могучим дарованием Шаляпина, но и узнав его характер. Они познакомились в 1919 году во время создания эскизов декораций для оперы А. Н. Серова „Вражья сила". Шаляпин режиссировал оперу и пел в ней партию Еремки. В повседневном совместном творчестве родилась дружба. Шаляпин часто возил Кустодиева в Мариинский театр. Мысль написать портрет Шаляпина возникла с первого же дня знакомства, когда певец, придя к художнику, исполнил почти все партии оперы. Кустодиев делал наброски. После блистательной премьеры, как рассказывает сын художника, „домой вернулся отец возбужденный, говорил, что Шаляпин — гений и что для истории необходимо написать его портрет"[61]. Шаляпин, восхищенный эскизами, купил их вместе с портретом. Глубокая творческая близость этих людей породила вдохновение, с которым был исполнен портрет.

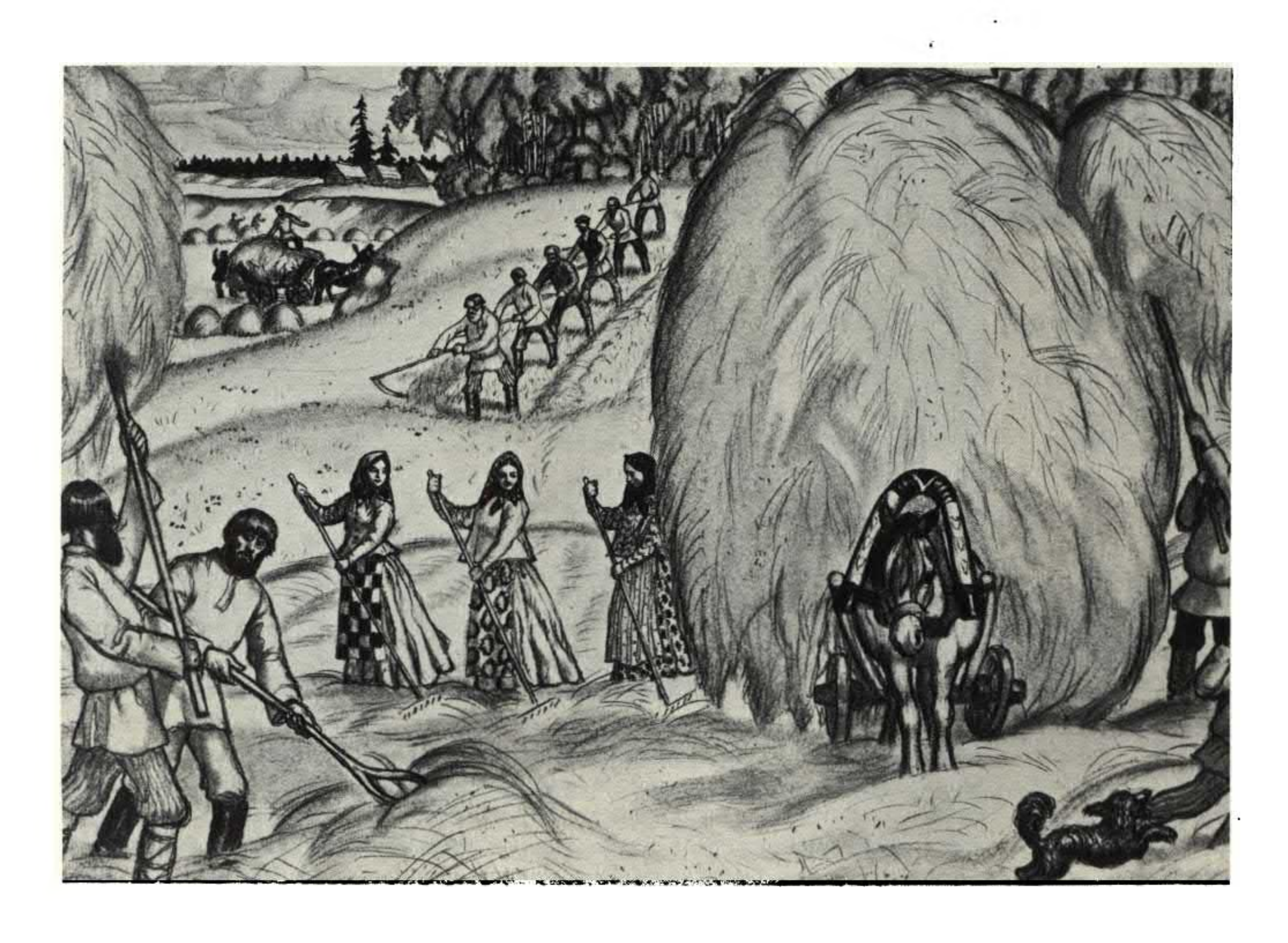
Шаляпин говорил о Кустодиеве: „Много я знал в жизни интересных, талантливых и хороших людей, но если я когда-либо видел в человеке действительно высокий дух, так это в Кустодиеве... Всем известна его удивительная яркая Россия, звенящая бубенцами и масленой. Его балаганы, его купцы Сусловы, его купчихи Пискулины, его сдобные красавицы, его ухари и молодцы — вообще все его типические русские фигуры, созданные им по воспоминаниям детства, сообщают зрителю необыкновенное чувство радости“[62].

Портрет Шаляпина наиболее полно выразил стремление художника к созданию портрета-картины.

Недавно портрет вновь вернулся на Родину. Большой интерес представляет рассказ А. Б. Бриндарова, который проводил реставрацию портрета. „Портрет прибыл из Лондона от дочерей накатанным на вал, диаметром 15 сантиметров, причем живописным слоем внутрь, покрытым пленкой, которая предохранила его от осыпей. Он был в состоянии очень скверной сохранности.

Работа над ним велась в течение двух месяцев. Спешил к выставке. Кустодиева я очень люблю. Это человек, мелькнувший, как метеор, и оставивший огромный след в русском искусстве. Он представляется мне человеком, который взял солнце и принес его людям.

81. Уборка сена





82. Эскиз декорации к пьесе Е. И. Замятина „Блоха“ (по мотивам повести Н. С. Лескова „Левша“). Тула. Действие второе. Вариант
1925

Портрет написан красиво и разнообразно. Лицо, руки — тонко. Одежда более пастозно. Переход от меха к пейзажу здесь очень интересен. Художник дает вуаль по контуру, отделяющему голову (мех шапки) от пейзажа, что создает особую мягкость перехода. У Кустодиева радостное чувство звучного цвета. Его необычайная колористическая одаренность рождает богатство эмоционального ощущения мира, которое присуще его искусству.

Ирина Борисовна связала для меня кустодиевскую живопись с кустодиевским характером. В ней столько радостной жизненной силы, столько остроумия, любви к жизни и к людям, что характер Кустодиева словно материализовался в ее образе.

Работал над портретом Шаляпина, а рядом была Ирина Борисовна. Это давало силы, создавало удивительный рабочий подъем“[63].

Портрет Шаляпина строится по колористическим принципам, которые обычно Кустодиев исповедует в работе над картиной. Он декоративен, монументален. Те же принципы легли в основу портрета М. В. Шаляпиной 1919 года. Красивая, величавая, невозмутимая женщина в черном бархатном платье, в свободной, отороченной мехом красной кофте, оттеняющей ослепительный цвет нежной кожи. Легкий пейзаж вдали и декоративные листья темного клена на фоне зелени и золота дальних деревьев. Небо с пушистыми кучевыми облаками. В востор-



83. Эскиз костюма Катерины к драме А. Н. Островского „Гроза“ 1920

женной характеристике художника прекрасной женщины вдруг зазвучала диссонансная нота — руки модели. Полные, с чуть искривленным мизинцем, мягкие и в то же время хищные. Так в сочетании несколько идеализированного красивого лица и беспощадно точно написанных рук родилась сложная и многоплановая характеристика модели.



84. Лето. Купание
1921

Фоны портретов Кустодиева раскрывают вкусы, привязанности или, наконец, особенности характера, обстоятельств жизни модели. Своего друга архитектора Золотаревского Кустодиев пишет у окна, за которым заснеженный городской пейзаж. Он с особым чувством моделирует внимательное, доброе лицо, изысканно решает портрет в цвете, интересно и непринужденно строит композицию.

В 1924 году художник создал превосходный портрет археолога Т. Н. Чижовой, умной, молодой, красивой женщины. Композиция портрета решена просто и строго. Дневники Воинова дают сведения о работе над этим портретом. „Чудесно намечается его новый женский портрет Чижовой в черном платье"[64]. И далее: „Застал его за работой портрета Чижовой; Б. М. с каждым днем делает его все более и более выразительным; „под секретом" сообщил мне, что он хочет пожертвовать этот портрет в Русский музей, где, по его словам, нет ни одного его законченного и удовлетворяющего его лично портрета. Думаю, этот его дар будет принят с большой благодарностью"[65].

Портрет висел в мастерской Бориса Михайловича, где были вещи только особенно ценимые и любимые им.

85. Зима. Набросок
1920



86. Парк
Бронницкой
1925

В течение последних лет, как и раньше, Кустодиев часто рисует и пишет Ирину. Ирина спящая, Ирина в мастерской, Ирина одевающаяся, Ирина за машинкой. Множество рисунков, в которых художник любуется живостью озорного лица, то задумчивого, то капризного, то мечтательного, пластикой тела, полного, но в то же время гибкого и стройного.

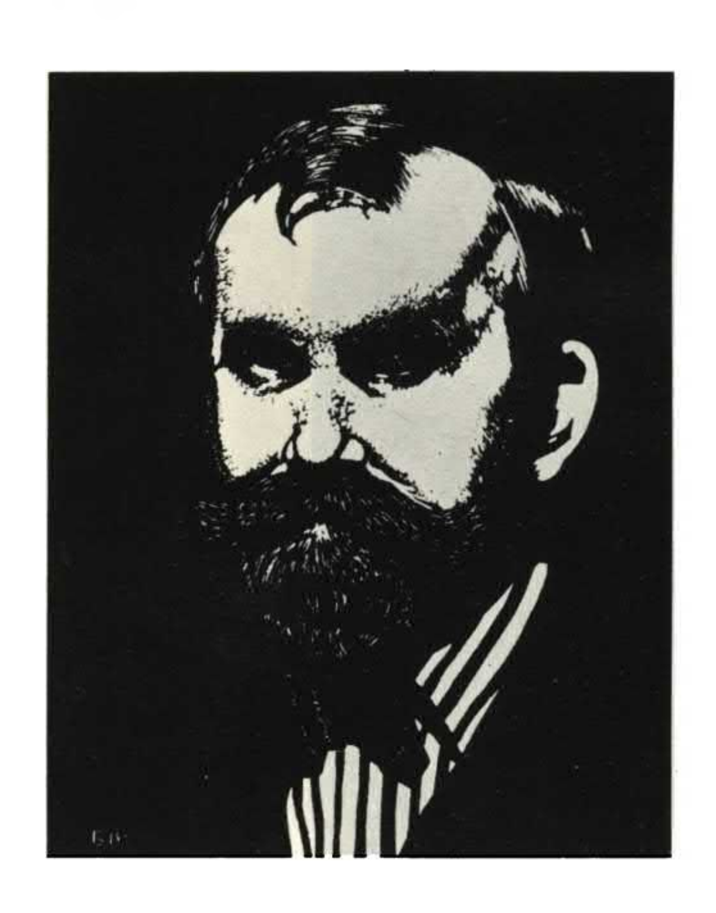
Он рисует ее бессчетное число раз обнаженной, использует этюды для живописи или гравюр. Интересен портрет, написанный с Ирины в 1926 году. Она молода, красива, элегантна. У нее плавные очертания плеч, гибкие руки, с длинными пальцами и миндалевидными ногтями, свежее нежное лицо в обрамлении золотистых волос. Художник решает сложную светотеневую задачу. Свет льется справа, освещая обнаженное плечо, а лицо полузатенено шляпой, и его розовость приглушена.

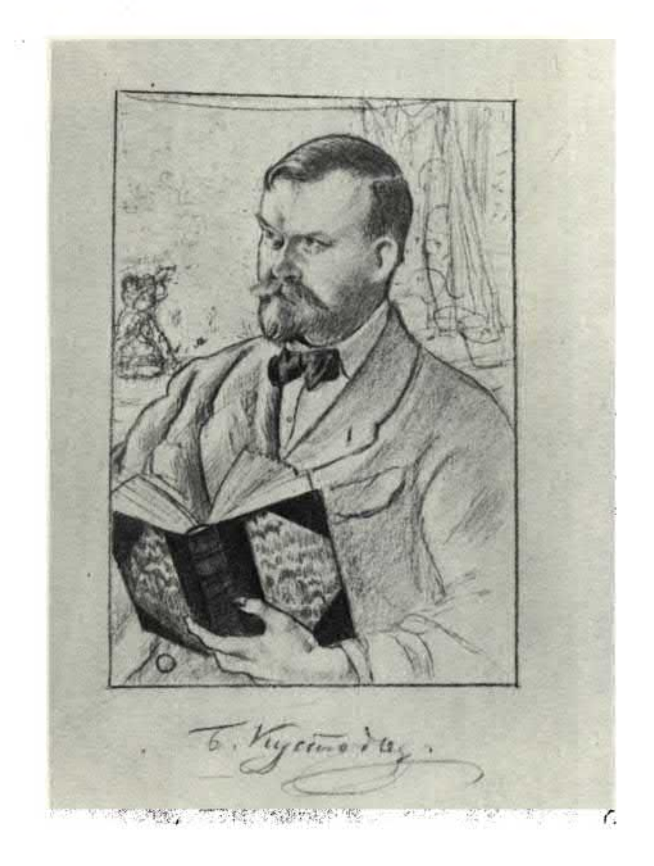
Ирина позировала и для одной из лучших картин последнего периода „Русская Венера“ (1925—1926). Своеобразными были поиски образа. Помимо графических этюдов и эскизов, Кустодиев создал скульптурный этюд, в котором уже найдено пластическое зерно замысла. Путь к пластике живописного произведения через скульптурный этюд органичен и естествен для Кустодиева. В нем отразились искания весомой наполненности формы, монументальности и лаконизма, проходящие сквозной нитью через все зрелое творчество художника.

В последние годы жизни было выполнено множество превосходных графических работ. Среди них портреты, первоклассные по остроте и выразительности. Таков портрет художника и искусствоведа П. И. Нерадовского (1922), которому

87. Автопортрет
1926

88. Автопортрет
с книгой
1920







89. Автопортрет. На охоте 1905

присущи строгость построения и интеллектуальная емкость. Очень примечательны воспоминания Нерадовского о работе над ним. „Еще в первые годы нашего знакомства Кустодиев просил меня позировать для портрета. Но лишь в 1922 году, когда мы однажды сидели, беседуя, в его мастерской, он неожиданно сказал: „Посидите так, я нарисую вас", — и тут же, взяв небольшой лист бумаги, глядя на меня исподлобья, стал ваткой, накрученной на спичку, набирать пыльцу натертого карандаша и рисовать ею без контура. Наметив таким образом общую форму, он взял карандаш и принялся доканчивать рисунок. Не доведя его до конца, он слегка тронул сангиной. Не помню теперь, кто нам помешал, но сеанс был прерван"[66].

Особое место в творчестве Бориса Михайловича занимает акварельный портрет Н. Л. Оршанской, невестки художника (1925). Портрет поражает необычайной трепетной, несколько драматической одухотворенностью. Акварель нежная, прозрачная. Оршанская позировала в изысканном черном декольтированном платье. Голова повернута в профиль. Темные волосы собраны в низкий пучок и мягкими прядями ниспадают на гибкую шею. Лицо с высоким лбом и карими глазами задумчиво и печально. Кустодиев использует свой излюбленный прием сочетания силуэтно данной фигуры и светлого фона (в портрете Оршанской это легко и прозрачно написанная мастерская). Акварель изысканна и гармонична. Создан образ, пленяющий зрителя чистотой и грустной женственностью.

Большой интерес представляют два портретных рисунка этой поры, никогда не появлявшиеся на выставках. В доме на Введенской, где поселились Кусто-



90. Матрос и милая
1921

диевы, жил краснодеревщик Максим Михайлович Трифонов. Борис Михайлович относился к нему с большим уважением. Трифонов делал ему рамы, подрамники. Это был мастер-художник. У Клавдии Максимовны Трифоновой сохранились образцы его искусства — великолепная мебель стиля модерн. В 1925 году Кустодиев изображает Трифонова за работой. Точный, строгий рисунок с подцветкой цветным карандашом. Художник с удовольствием рисует красивое умное лицо и сильные гибкие руки.

В 1922 году Кустодиев выполняет портрет его дочери, шестнадцатилетней Клавы Трифоновой. Художника привлекает ясность юного, серьезного лица с

карими миндалевидными глазами. Интересно, что теперь, через несколько десятилетий, в лице Клавдии Максимовны мы узнаем те же черты душевного склада, которые так проницательно отметил художник в натурном рисунке.

В последнее десятилетие Кустодиев глубоко и многообразно решает в портретном рисунке тему талантливого, творческого человека. Он создает интереснейшие портреты музыкантов, художников, ученых. Так, во время пребывания в Гаспре в 1923 году карандашом и сангиной исполнен портрет К. Н. Игумнова. Художник с увлечением моделирует острые, чуть колючие черты лица пианиста, пытается приоткрыть для зрителя завесу над сложным и замкнутым миром его духовной жизни.

Многократно Борис Михайлович рисует П. Л. Капицу. Их связывает большая дружба. Петр Леонидович шлет художнику заботливые интересные письма, полные впечатлений от пребывания в Ревеле, от работы в Лондоне и поездок в Девоншир и Париж. Во всех письмах сквозит любовь к Кустодиеву — человеку и художнику. Петр Леонидович посылает ему краски и продовольствие, договаривается о врачебной помощи в Германии.

И наконец, уже после смерти Бориса Михайловича, 12 июня 1927 года пишет Юлии Евстафьевне:

„Здесь на чужбине я часто вспоминаю часы, проведенные с ним в его мастерской, разговоры на самые разнообразные темы.

Я мечтал его увидеть этим летом в Германии. И мне очень больно думать, что его больше нет и все связанное с ним ушло в воспоминания. Хорошие воспоми-



91. Автошарж

92. Купальщица на берегу. Рисунок к литографии 1921 года „Купальщица“



93. Купальщица 1921



94. Женщина
с зеркалом
1926

нания. Для всех Борис Михайлович был большим русским художником, создавшим свое кустодиевское направление, но есть еще те, для которых он был человеком.

Мне кажется, что я смею сказать это, наши отношения имели с ним некоторую близость. В особенности теперь, когда он умер, я чувствую, что я действительно его полюбил не как знаменитого художника, а как просто Бориса Михайловича, который и поворчит, и ругнет, и улыбнется, и сострит, и подразнит, и все



95. Пролетка и заснеженная улица. Начало 1920-х годов. Эскиз к гравюре 1926 года „Зима“

это так мило и тонко. Но не только все это, для меня он был также большим учителем. Учителем жить и страдать с улыбкой, несмотря на то, что был прикован к одному месту“[67].

Модели портретов Кустодиева не могли не оценить удивительной душевной красоты, силы, искрометного юмора Бориса Михайловича. Умение находить радость в общении с людьми очень помогало художнику в работе портретиста. Человеческие души как бы раскрывались под лучами его сердечного тепла, заботливости, внимания.



96. Городской пейзаж с тройкой

Сын художника рассказывает: „Люди ему в работе никогда не мешали, наоборот, он любил, когда к нему приходили, и тогда становился оживленным, веселым, жизнерадостность в нем, что называется, била ключом. По вечерам, рисуя в альбом эскизы будущих картин, он любил беседовать. При этом он как-то особенно хорошо смотрел на собеседника, пронизывая его взглядом с поблескивающей смешинкой; в то же время в его карих глазах было и внимание, и сочувствие, и серьезность отношения к гостю“[68].

Постоянные наблюдения, яркие впечатления от человеческих характеров, привычек, манеры носить одежду, двигаться — все это делало не только серьезными и точными портретные характеристики, но и выразительными самые маленькие фигурки людей в глубине картины, где, казалось бы, и движения и жесты не так уж и важны. Умение видеть людей наполнило веселым озорством и жизнерадостностью сцены народных гуляний. Эта зоркость помогла Кустодиеву после одной лишь поездки по праздничным улицам выполнить несколько эскизов, этюдов, набросков и по ним уже создать картины, полные острого чувства новых общественных отношений, молодого революционного задора, жизненной силы и бодрости.

В картине „Ночной праздник на Неве“ 1923 года радостное волнение художника, явившегося свидетелем рождения нового общества, восторженная любовь к любимому городу и умение изобразить красоту народного ликования сделали

это полотно одной из лучших картин 20-х годов. Она полна подлинной революционной романтики. Художник словно влился в эту шумную толпу и любуется вместе с ней и торжественным, прекрасным небом, прорезанным пучками взлетающих и падающих ракет, и алыми знаменами, которые то светятся, как пламя в лучах прожекторов, то погружаются в глубокую прозрачную тень.

У художника уже нет иронии в изображении типажа, как в „Масленицах“ Он смотрит на мир взволнованно и открыто.

Большой вклад внес Кустодиев в рождение новой революционной символики.

Картина „Большевик“ привлекает прямолинейной образностью символа. Большевик шагает над городом, за ним вьется уходящее в бесконечную даль алое, как огонь, знамя революции. А внизу такой же бесконечный, монолитный поток людей. Здесь сила символики сочетается с кустодиевской конкретностью вйдения мира. Картина полна революционного пафоса.

Широта интересов Кустодиева этой поры поражает. Его привлекают и современность с волнующим ритмом героических событий, и прошлое.

В 1920 году художник создает серию великолепных акварелей „Русские типы“, воспроизведенных издательством „Аквилон“ в книге „Русь. Русские типы Б. М. Кустодиева“, где во всем многообразии типического и индивидуального проходят образы старой России.

В то же время в энергичных тушевых рисунках, исполненных для альбома „Труд“ 1924 года, художник рассказывает о людях, которые стали хозяевами своей судьбы. Прошлое и настоящее сплелось в творчестве художника.

Живописец, наделенный какой-то особой животворной силой, рисовальщик, умный и виртуозный, книжный иллюстратор, театральный художник и, наконец, скульптор, прекрасно чувствующий пластику человеческого тела, — таков Кустодиев. Его глубоко национальный талант уходит корнями в русское народное творчество. Кустодиев чутко воспринимал красоту родного искусства и умел пронизать ею свои произведения. Трудно сказать, что он ценил больше — русский лубок или городецкую роспись, вятскую или хохломскую игрушку. Но главное было в том, что он понимал суть народного искусства — умение радовать.

Кустодиев очень широко видел и взволнованно воспринимал все самое значительное в искусстве.

21 июля 1926 года он писал Воинову: „Был в Эрмитаже, и совсем раздавили меня нетленные вещи стариков. Как это все могуче, сколько любви к своему делу, какой пафос! И как ничтожно то, что теперь, с этой грызней „правых“ и „левых“ и их... самомнениями маленьких людей. После этой поездки я как будто выпил крепкого, пряного вина, которое поднимает и ведет выше всех этих будней нашей жизни: хочется работать много, много, и хоть одну бы написать картину за всю свою жизнь, которая могла бы висеть хотя бы в передней музея Старых Мастеров.

Был там 5 часов и, конечно, успел только десятую часть осмотреть того, что думал. Час провел, изучая итальянские керамики с их ликующими чувственными красками, так играючи положенными на блюда; часа полтора у Рембрандта — 10 лет его не видел! Снейдерса и Тициана не успел хорошенько... посмотреть, как время было уходить — пробежали мельком Ван Дейка и заглянули к Рубенсу! Не видал французов: Пуссена, Клода [Лоррена] — это надо [в] другой раз. И опять потянуло меня на краски, и опять стали меня мучить ненаписанные картины, которые давно просятся, чтобы их откуда-то извлекли на свет

божий. А здесь еще поездки на нашем авто, которые дают мне много живых впечатлений; то группа деревьев, то дали, то облака, и все это должно сложиться в какие-то картины...“[69].

Впечатления, которые художник из-за болезни может получать только урывками, особенно остро волнуют его. Так, 11 августа 1926 года он делится с Воиновым своими наблюдениями:

„День, проведенный в Москве, меня очень порадовал. Часа 2 пробыл в муз[ее] Морозова, изучая Сезанна и др[угих], Особенно Сезанн меня в этот приезд как-то глубоко пронял. Он весь собран в одно место (взяты картины от Щукина); такое цельное и сильное впечатление! Последняя комната, где висят картины „голубого“ периода, исключительно хороша. Какое чувство природы и вместе с тем какой удивительно живописный подход к ней! И какое спокойствие созерцания, несмотря на бравурный прием и динамизм в технике. И как все „сезаннисты“, наши, конечно, грубы или вялы; взяв чисто внешне „приемчик“, не поняв внутренней структуры его пейзажа, „органичности“ [его] „сюжета“ (м[ожет] б[ыть], очень старое слово) с техникой. Особенно великолепны „Гора св. Виктории“ и „Мост на реке“ — одна изумрудная, с удивительными, глубокими и разнообразными зелеными цветами, другая — мглистое солнышко на серо-розовой горе с оранжевыми пятнами земли и темной зеленью садов — торжественная и богатая картина!“[70].

Художник воспринимает искусство активно, молодо, аналитически. Чувствуется в письмах, что это восприятие целенаправленно, и искусство Сезанна, столь казалось бы, далекое от его собственной живописной системы, привлекает Кустодиева своей энергией и силой.

Искусство Кустодиева советского периода наряду с лучшими работами Петрова-Водкина, С. Герасимова, Самохвалова, Дейнеки и Кончаловского, Сарьяна, Кузнецова и многих других художников открывало новый мир, нового человека, новую героическую романтику. Преломленная в разнообразии ярких и самобытных талантов, она была источником, из которого современники могли черпать духовные силы и к которому еще долгие годы будут приникать художники разных поколений.

Для современных ему художников творчество Кустодиева значило очень много.

Так, бесспорное влияние оно оказало на искусство К. Ф. Юона. Юон рассказывает в своих воспоминаниях: „Борис Михайлович Кустодиев — своеобразный, всем своим существом русский художник. В его пленительном, всегда ярком искусстве получили выражение многие типические черты провинциального быта дореволюционной России. Он принимал живой мир непосредственно и радостно. Его богато одаренной, оптимистически настроенной натуре, его зоркому глазу живописца открывалось все прекрасное в окружающей природе и жизни. Но он умел и посмеяться над тем, что было достойно смеха. Светлая и звонкая живопись Кустодиева органически сочеталась с оттенком иронии в отношении ко многим характерным сторонам жизни старой провинции, всяким проявлениям мещанствующей обывательщины, которая таким пышным цветом цвела в городах и селах царской России“[71].

Кустодиев всегда был гражданином. И тогда, когда он обличал, и тогда, когда он радостно смеялся, и тогда, когда он взволнованно изучал родную природу или изображал ярких талантливых людей своего времени.

Мироощущение художника очень интересно и своеобразно преломляется в автопортретах. Выставка „Автопортрет в русском и советском искусстве", организованная в 1976 году в Государственной Третьяковской галерее, — яркое тому свидетельство.

Кустодиев часто писал и рисовал себя. Автопортреты различны по настроению, по состоянию. Но их объединяет одно качество — особенно цепкая зоркость взгляда, устремленного чаще всего прямо на зрителя. Даже когда художник пишет себя на охоте в красивом солнечном пейзаже (1905) — взгляд его напряженный, острый, словно требовательный.

В автопортретах — разные эмоциональные состояния. В парижском автопортрете 1904 года художник — молодой, красивый, как бы оценивает свои творческие возможности. Рисунок мягкий, живописный. Автопортрет 1918 года — чеканный пластически, со взглядом, словно устремленным в будущее. Это — одна из лучших работ художника. В автопортрете 1920 года (с книгой) он серьезен, но чуть ироничен где-то в глубине глаз.

И, наконец, последний автопортрет 1926 года, контрастный по светотеневому решению, трагический, звучит, как реквием. Это образ художника, прожившего большую творческую жизнь, создавшего яркие, талантливые произведения и в свои 49 лет испытавшего бесконечно много. В то же время он смотрит на себя с оттенком неудовольствия, будто сомневаясь в собственных силах.

Искусство Кустодиева с каждым годом завоевывает все новых и новых почитателей и в нашей стране и за ее пределами. Сто лет со дня рождения художника — не такой уж большой срок. Но искусство Кустодиева прошло сквозь разные эпохи и в каждой отразило самое характерное, и для современников всегда было живым, активным, ярким, увлекательным.

Последняя выставка Б. М. Кустодиева, показанная в Академии художеств в 1969 году, стала подлинным триумфом художника. В залах, где экспонировались работы Кустодиева, царило особое радостное оживление, удивительно созвучное его работам. Дочь художника — И. Б. Кустодиева, принимавшая участие в организации выставки и почти ежедневно посещавшая ее, обрела там много друзей. Любимую модель художника узнавали через много лет, ее мягкий и искристый юмор казался отголоском характера художника.

Искусство Кустодиева — гуманистично. При всем внимании к подробному рассказу в живописи он никогда не бывал риторичен или назидателен. Его жизнелюбие казалось беспредельным, оно включало в себя и восхищение жизнью, и иронию, и добродушный юмор. Он умел постичь сложнейшие социальные явления и передать их в образах, полных сочной жизненности.

За год до смерти Кустодиев писал своему старому учителю Власову: „Не знаю, удалось ли мне сделать и выразить в моих вещах то, что я хотел, — любовь к жизни, радость и бодрость, любовь к своему, „русскому" — это было всегда единственным „сюжетом" моих картин..."[72].

Теперь, когда искусство Кустодиева прошло столь длительную проверку временем, мы с уверенностью можем сказать: безусловно удалось.

Кустодиев стоит не только в ряду лучших русских художников конца XIX — начала XX века, но и относится к мастерам, чье творчество принадлежит всему миру.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] А. В. Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. 1. М., 1967, с. 391.

[2] Вс. Воинов. Б. Кустодиев. Л., 1926.

[3] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 206—207.

[4] Виктор Никольский. История русского искусства. Берлин, 1923.

[5] Марк Эткинд. Борис Михайлович Кустодиев. М.—Л., 1960.

[6] В кн.: Очерки по истории русского портрета конца XIX — начала XX в. Под ред. Н. Г. Машковцева и Н. И. Соколовой. М., 1964.

[7] В. Е. Лебедева. Б. М. Кустодиев. М., 1966.

[8] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 203.

[9] Там же, с. 181.

[10] Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Л.—М., 1960, с. 83.

[11] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 72.

[12] Там же, с. 51.

[13] Там же, с. 52—53.

[14] См.: там же, с. 120, примечание.

[15] Там же, с. 50.

[16] Там же, с. 57.

[17] Там же, с. 62.

[18] Вс. Воинов. Б. Кустодиев, с. 25.

[19] Там же, с. 45.

[20] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 193.

[21] Там же, с. 63.

[22] Там же, с. 66.

[23] Там же, с. 79.

[24] Там же, с. 80.

[25] Там же, с. 99. Речь идет о монахине Староладожского Успенского монастыря по имени Олимпиада.

[26] Там же.

[27] Там же.

[28] Там же, с. 100.

[29] Ф. М. Достоевский. Об искусстве. М., 1973, с. 132, 133.

[30] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 101.

[31] Репин считал портрет „Монахиня" самым серьезным событием сезона.

[32] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 88.

[33] Там же.

[34] Там же, с. 95.

[35] Там же, с. 109.

[36] Она была написана по заказу И. А. Морозова, восторженно принята им и куплена.

[37] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 108.

[38] Там же, с. 105.

[39] Там же, с. 194.

[40] Горькая категоричность высказывания о заказных портретах, связанная с определенным моментом творческого самочувствия Кустодиева, была субъективна. Художник в этих работах достигал большой глубины и серьезности психологических и социальных оценок, красоты цвета и строгости композиционных решений. Такое высказывание не раскрывало всей сложности отношения художника к заказному портрету. Воинов рассказывает в своих дневниковых записях о споре Бориса Михайловича с братом о стимулах творчества в работе над заказным портретом. Михаил Михайлович отстаивал точку зрения материальной заинтересованности художника. «Берется редкий случай — заказной портрет, портрет неинтересного лица; и вот Борис Михайлович говорит, что даже в этом случае, только на мгновение у него является досада, а затем говорит какой-то внутренний голос долга; он говорит — „я должен", то есть я должен беспристрастно относиться к миру, ибо он весь прекрасен и интересен, для худож-

ника не может быть, не должно быть неважного, недостойного. И он начинает работать, им овладевает воодушевление, и мимолетное чувство неохоты, досады проходит, заказа не чувствуется; его нет, а есть художественная задача". (Там же, с. 238).

[41] Там же, с. 103, 104.

[42] Там же, с. 288.

[43] Там же, с. 289.

[44] Там же, с. 290.

[45] Там же, с. 262.

[46] Там же, с. 290, 291.

[47] Там же, с. 122.

[48] Там же, с. 112.

[49] Там же, с. 226.

[50] Там же, с. 299.

[51] Вс. Воинов. Б. М. Кустодиев, с. 45.

[52] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 292.

[53] Там же, с. 300, 301.

[54] Там же, с. 226.

[55] Там же, с. 156.

[56] Вс. Воинов. Б. М. Кустодиев, с. 36.

[57] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 156, 157.

[58] Несмотря на относительно полную изученность творчества художника, вероятно дальнейшие исследования принесут новые находки эскизных и этюдных материалов. Их сейчас гораздо меньше, нежели упоминается в воспоминаниях современников. И в то же время никто из близких художника не говорит о том, что он уничтожал свои рисунки, как это делали Серов или Врубель.

[59] По рассказам И. Б. Кустодиевой, Аннушка приехала из Кашина. Она сбежала от старого мужа. Была вальяжна, белотела. Борис Михайлович использовал ее в качестве модели этюдов к нескольким картинам.

[60] Рассказ И. Б. Кустодиевой.

[61] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 306.

[62] Там же, с. 379.

[63] Запись беседы автора с Ананием Борисовичем Бриндаровым в сентябре 1974 года.

[64] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 261.

[65] Там же.

[66] Там же, с. 345.

[67] Сектор рукописей Государственного Русского музея, ф. 26, ед. хр. 31, л. 45.

[68] Б. М. Кустодиев. Письма. Статьи.., с. 307.

[69] Там же, с. 183.

[70] Там же, с. 185.

[71] Там же, с. 353.

[72] Там же, с. 181.

ВОСПОМИНАНИЯ
ПИСЬМА

И. Б. КУСТОДИЕВА

ВОСПОМИНАНИЯ ОБ ОТЦЕ БОРИСЕ МИХАЙЛОВИЧЕ КУСТОДИЕВЕ

Мне хочется оставить для будущих поколений память о моем отце, Борисе Михайловиче Кустодиеве, как о человеке. Я должна рассказать, чего стоило ему, герою, настоящему человеку, прожить день, работать, творить.

Когда умер отец, мне был 21 год, и о многом я, в сущности, судила еще совсем по-детски. Теперь, в зрелые годы, вспоминая свою жизнь в семье, кое-что понимаешь по-иному, ценишь и сожалеешь, что не делала тогда записей, не вела дневник.

Я помню отца еще здоровым, молодым, необычайно подвижным, элегантным, веселым, ласковым. Всегда в свободное время он был готов пошалить, поиграть с нами, детьми.

На нем — вельветовый светло-коричневый пиджак, в нем он пишет и рисует. А когда лепит — полотняная серая блуза. Русые, мягкие, негустые волосы, небольшая бородка, усы. Глаза светло-карие, с коричневыми крапинками. Взгляд острый — он очень дальнозорок. Это мешало ему в работе. Он говорил: „Мне это мешает писать. Я вижу каждый листок на дереве...“

У него были красивые руки — белые, с длинными пальцами — и красивые ногти. В детстве он у себя в Астрахани, доставая из колодца воду, зазевался, и каким-то образом колесом ему сняло мякоть с большого пальца левой руки. Зажав рукой палец, он прибежал домой. Его мать, Екатерина Прохоровна, надела мякоть обратно на кость и завязала. Палец в этом месте был немного кривой.

Рисуя акварелью, он обычно встряхивал сначала кисточку, а потом губами придавал ей нужную форму, облизывая. Мама на него за это сердилась, так как боялась, что краски могут оказаться ядовитыми.

Роста он был среднего, немного выше мамы. Мама рассказывала, что когда они познакомились, у папы был несколько смешной астраханский выговор, упор на буквы „а“ и „я“ — ча́сы, пя́тно. В усадьбе „Высоково“, где у старушек Грек воспитывалась мама, писались шутливые стихи, в которых папу поддразнивали за его манеру произносить некоторые слова. (Впоследствии это совсем пропало, и он всегда говорил прекрасным литературным языком.) Старушки Грек, обожавшие мою мать, восклицали с ужасом: „Боже мой, неужели наша Юленька

выйдет все-таки замуж за этого художника из провинции, он влюбился в нее без памяти и нравится ей! Ведь сколько блестящих партий у нее есть!“

Но Юленька пренебрегла всеми „партиями“ и выбрала скромного художника, с которым прожила всю его недолгую прекрасную жизнь, оставаясь верным, любящим другом, помощником и сиделкой, деля с ним горе, радость и страданья. Она была достойна своего мужа.

Помню квартиру нашу на Мясной улице (дом 19, квартира 29) — угол Екатерингофского проспекта, недалеко от Калинкина моста (ныне — площадь Репина). Дом старый, мы жили на третьем, верхнем этаже. Высота комнат необычайная, квартира холодная. Комнат было пять, все они шли анфиладой. Первая — гостиная с зелеными полосатыми обоями. Пианино, ампирная мебель красного дерева из „Высоково“. Родители купили ее на аукционе, так как усадьба была заложена и перезаложена и после смерти последней из Грек перешла в казну. Мама очень любила эту старинную мебель, с которой у нее было связано все детство и юность. Папа много раз писал и рисовал ее на картинах, использовал неоднократно в театральных постановках. За гостиной — мастерская папы в два окна, столовая, детская и спальня родителей. Из нее — ход в ванную. Параллельно комнатам — широкий коридор, в конце — огромная кухня с антресолями. Комнаты большие, места много. По коридору мы с братом Кириллом носились на роликах, бегали, прятались, хотя я очень боялась темной кладовки и темноты вообще. Иногда и папа надевал ролики и катался с нами. Мама впоследствии вспоминала, что он любил ролики и иногда посещал „скетинг-ринг“.

Папа много снимал нас в детстве, аппарат у него был пленочный „Кодак“.

1903 год. Мама рассказывала позднее:

После окончания папой Академии, родители с Кирой поехали в Париж и, живя там, решили выписать бабушку — папину мать, Екатерину Прохоровну, чтобы она помогла нянчить Киру. Они все вчетвером ехали в поезде. На станции мама и папа вышли и отошли немного от вокзала полюбоваться на горы. „Смотри, Юлик, как красиво идет поезд между гор!“ — восторгался папа, а это уходил их поезд, увозя бабушку, Киру, билеты, вещи и деньги. Только через восемь часов они добрались следующим поездом до станции, где на вокзале обняли опухшую от слез бабушку и спящего, посиневшего от крика и голода сына. Буфетчик-татарин одолжил родителям денег на телеграмму, бабушку и Киру высадили с поезда с вещами. Бабушка не говорила по-французски и не могла объяснить, что мальчик ест только молоко своей мамы, а пить из бутылки еще не может. Мама, позднее, с улыбкой мне говорила: „Не выходи на станциях, помни этот случай с нами“.

1905 год. Папа приобрел у профессора Б. К. Поленова (известного геолога, специалиста по Алтаю) участок в 2,5 десятины земли, под Кинешмой, где и построил дачу „Терем“. Весной 1905 года он жил у Поленовых, следя за постройкой. Соскучился и выписал маму с Кирой туда. Я родилась в усадьбе Поленовых, в так называемой „камере“ — маленьком домике в саду, где когда-то отец Поленова принимал по делам народ — он был мировым судьей. При моем рождении, кроме акушерки, деятельно помогала и его жена — М. Ф. Поленова.

Есть рисунок — через четыре часа после моего появления на свет. Что-то красное, кривое, запеленатое, как голубец. И с тех пор всю жизнь я служила папе моделью. Последний рисунок — карикатуру на меня он нарисовал 25 мая 1927 года, за день до смерти.



97. Ирина
1905

„Сирень“ папа написал в саду Поленовых. А в столовой прямо на стене — картину-фреску — лунная ночь, зеленые ели, огромный леший гонится за русалкой.

Папа много раз писал и рисовал желтый с зеленой крышей дом Поленова. Очень хорош портрет Б. К. Поленова углем (1903), принадлежащий его внучке, тоже геологу. Дочь Поленова, Наталья Борисовна, позировала папе для одной из купальщиц. Все наше детство и жизнь в „Тереме“ связаны с семьей Поленовых, их домом. („Портрет семьи Поленовых“ находится в Вене в музее „Бельведер“.) Моя мать любила у них бывать и с бесконечным уважением относилась к их памяти. А брат мой Кирилл даже обязан спасением жизни Марии Федоровне Поленовой. Когда я родилась, Киру отправили в дом к Поленовым на попечение Марии Федоровны. Мама, только что оправившаяся, нянчилась со мной, новорожденной, жила в „камере“. Кирилл сидит за столом, завтракает. На столе яйцо. В одно мгновение Кира хватает яйцо и все целиком, со скорлупой, засовывает в рот. Яйцо застревает у него в горле, и он задыхается, весь посинев. Мария Федоровна не растерялась, схватила его за ноги и сильно встряхнула вниз головой. Яйцо выскочило, и Кира, спасенный, заорал во все горло.

1907 год. Мой портрет с собакой Шумкой (Музей в г. Куйбышеве) писался в „Тереме". Шумка жил в „Тереме" постоянно, ходил с папой на охоту. Мама рассказывала, что когда папа писал портрет, Шумку привязывали ремнями к стульям, и он сидя спал. А мне она до хрипоты читала сказки.

Этого Шумку потом зимой съели волки. Мы долго о нем вспоминали и очень горевали о его печальном конце.

„Портрет священника и дьякона" (Музей в г. Горьком). Священник (налево) — отец Петр. Рыжий, невысокий, елейно говорил тенором. Служил в церкви села Богородица, где меня крестили и куда мы часто ездили по воскресеньям на нашей лошади Серке, так как там были похоронены все три старушки Грек. У отца Петра целая куча детей-погодков, рыжих, всех возрастов, говоривших сильно на „о", по-костромски, и толстая, вечно беременная жена. Жили они бедно, в маленьком доме около церкви. В церкви всегда было очень жарко, утомительно и скучно стоять. После службы мы пили у них чай из огромного медного самовара. Впоследствии мама рассказывала, что в округе еще две деревни в его приходе тоже изобиловали рыжими детьми и что отец Петр был „шалун". Отец Павел — дьякон, огромного роста, с громоподобным басом и фиолетовым носом, всегда вполпьяна.

Папа любил ходить на охоту с собакой — костромской гончей. После Шумки Павел Федосеевич достал молодого пса, который сидел на цепи, так как, спущенный с нее, от восторга носился, не разбирая никого и ничего, был глуп и шумлив. Спускали его с цепи мы, дети, жалея, что он сидит на привязи.

Однажды в порыве восторга пес набросился на моего цыпленка, которого я бережно кормила и растила, и задушил его. Как я плакала! С какой нежностью похоронила этого цыпленка на нашем „птичьем кладбище", под березами, где покоились уже птенчики, выпавшие из гнезд.

Как-то папа пошел с этим дураком-псом на охоту в „Зверево" (большая гора, покрытая пнями, остатками леса, за домом Поленовых, в сторону села Богородица). При первом выстреле пес дико взвизгнул от страха и бросился, поджав хвост, с горы домой. Папа его презирал и больше не брал с собой на охоту. (Автопортрет с елками и ружьем в руках. Низ папа сам обрезал — нашел его неудачным. Там была изображена собака на траве.)

Папа отлично имитировал голоса всяких животных — собак, птиц, кошек. Сидим на „северном" балконе. На столе шипит медный самовар с еловыми шишками от комаров, суровая полотняная скатерть, вышитая мамой по краям черными и красными сороками, пестренькие „ситцевые" голубые чашки. На перилах балкона — Рыжик, кот, на полу — такса Дэзи. Вокруг балкона ходит клуша с цыплятами. Папа начинает отчаянно пищать, как потерявшийся цыпленок. Клуша с глупейшим видом бегает, ищет. Мы все смеемся.

1908 год. Мне года два-три. Меня купают в ванне. Я спрашиваю маму: „Почему же папа не идет мной любоваться голенькой?"

— Папа лепит Ершова, — отвечает мама, — он занят.

— Пускай и Ершов придет с папой, посмотрит на меня!

Оба, конечно, явились и любовались мной.

Есть в монографии В. В. Воинова фотография скульптуры того времени — голенькая девочка с мишкой в руках — „Этюд".

Помню, папа купил какой-то домашний фейерверк — „лягушки" и в нашей детской поджег и пустил их. Они горели, подпрыгивали и скакали по всей

комнате. Я очень испугалась и, рыдая, кинулась спасаться к маме на колени. Папа и Кирилл хохотали, а мама рассердилась: „Зачем так пугать ребенка! Она еще мала!". „Она трусишка, Иришка-трусишка", — дразнил брат. Папа, взяв меня на руки, успокаивал. Но фейерверк не появлялся больше в нашей квартире.

А как весело бывало у нас на елках! Всегда много гостей — дети, родственники. Часто устраивались костюмированные елки. К одной из них мама сама сшила нам костюмы маркизы и маркиза, по картине Ватто. У Кирилла был ватный парик, мне напудрили голову картофельной мукой.

Папа и запечатлел нас в этих костюмах — „Дети в маскарадных костюмах" (пастель 1909 г. в Русском музее). Мама рассказывала, что я позировала очень охотно, когда она во время сеансов читала мне сказки. Кирилл позировал плохо, поэтому его портретов меньше.

На елках постоянными гостями были дети Добужинских, Билибина, маминой сестры. Огромная елка до потолка. Папа одевался дедом-морозом и раздавал всем подарки.

Игрушки для елок у нас были почти все самодельные — папа и мама сами их склеивали из картона, бумаги. Морковки, фрукты, фигурки девочек в лаптях, пареньков в русских костюмах, животных.

И была еще кукла: портрет-шарж на Стеллецкого. Поразительно похожий — пиджак, клетчатые брюки, стоячий воротничок и огромные красные торчащие уши. Оказывается, Стеллецкий как-то отморозил уши и явился к нам в самом жалком состоянии. Уши увеличились почти вдвое и сильно торчали. Папа и изобразил его в виде елочной куклы, и ее всегда вешали на елку. О нем родители отзывались с иронией и, мне кажется, не очень любили. Папа говорил: „Надоел он со своим вечным нытьем и хныканьем".

У нас елка устраивалась в сочельник, то есть 24 декабря, а в следующие дни мы ездили на елки к знакомым — целую неделю. Обычно эти путешествия кончались тем, что приходилось принимать касторку, так как мы объедались сладостями.

У Добужинских тоже всегда было весело. Мстислав Валерианович придумывал развлечения для детей. Они тогда жили недалеко от нас в Дровяном переулке. На одной из елок дети и сам Добужинский разыграли сказку Андерсена „Принцесса и пастух". Причем он, играя короля, ходил и сидел все время на корточках, так как был высокого роста.

Мы очень любили гулять с родителями: впереди я с Кирой, сзади мама, папа и такса Дэзи. Гуляли по Екатерингофскому (Римского-Корсакова) проспекту, где в те времена еще ходила конка, или по Английской набережной (Красного Флота) до Николаевского моста (Лейтенанта Шмидта).

Тогда же на Мясную к папе приехала какая-то княгиня или графиня, в карете с ливрейным лакеем. С лорнетом; юбки на ней шуршали. Осмотрела все картины, скульптуру, а потом спросила у папы: „А с открытки вы тоже можете?" Папа очень рассердился — „Нет, не могу!" — и быстро выпроводил „графиню". Это выражение — „с открытки" — всю жизнь было крылатым словом в нашей семье.

Папа с мамой уехали куда-то на званый обед или в театр. Мы с бонной дома одни. У нас щенок — пойнтер, подаренный папе какой-то дамой из Царского Села. Пес расшалился и играючи сгрыз у папы в мастерской кусок картона с

заказным портретом, который на другой день должны были взять. Папа, приехав домой, очень рассердился, и щенок немедленно был отправлен обратно в Царское.

Папа пишет Петра I на специальной лестнице с площадкой — высота комнат позволяла. Петр во весь рост на коне мчится по полю Полтавской битвы. Писал он для б. Петровского училища. Был и этюд головы Петра (акварель). Глаза в нем исполнены так, что откуда ни смотришь — они следят за тобой.

1907—1908 годы. Кроме Кирилла у меня был еще младший брат — Игорь. Красавец: черненький, с огромными синими мамиными глазами. Папа писал с него Христа для иконы. Он сидит у мамы на руках, — она в виде богоматери, очень похожа, но ее как всегда грустные глаза — еще больше.

Одиннадцати месяцев бедный мальчик заболел инфекционным менингитом и умер в страшных мучениях. Мама уже его сама не кормила, и ребенок погиб. Нашего постоянного врача не было в это время в Петербурге.

Всю жизнь мама не могла о нем говорить и вспоминать без слез. „Единственный черненький ребенок, вы все — белобрысые", — говорила она. Похоронили его на Митрофаньевском кладбище (у Балтийского вокзала, теперь оно уничтожено). Мы с мамой ездили на могилку, сажали цветы еще перед самой войной, в 1941 году. С его смертью в черных волосах мамы появилась первая седая прядь. Иногда она вынимала из своего старинного, большого, красного дерева комода коробочку, где хранила детские волоски — завиточки, срезанные с затылочка. Наши — светлые, почти белые, а Игоря — нежные, как пушок, черненькие... С нежностью смотрела на них, показывая мне.

У мамы в комнате висел портрет Игоря в темно-красном платьице, темпера на картоне. Где он — я не знаю.

„Он всегда ходил в ваших обносках, — рассказывала мама. — Я, наконец, говорю папе: „Боря, надо же Игоречку купить новое на платьице, что он все в линючем и старом". Вот это тепленькое, в чем папа его написал, и было новым. Закончил папа портрет уже после его смерти.

1909 год. Мама очень тосковала после смерти Игоря, и они с папой уехали за границу, немного забыться. Нас оставили дома на Мясной с сестрой мамы — тетей Зоей и бонной (есть портрет углем тети Зои — З. Е. Розе — в Русском музее). Папа и лепил тетю Зою.

В Венеции папа купил целую корзину всяких ваз, кувшинов и прочих изделий из венецианского стекла. Упаковка на месте гарантировала сохранность этих изделий. После возвращения корзина была получена из багажа и торжественно открыта в гостиной на ковре.

О ужас! Папа рассвирепел: „Проклятые жулики!" Вместо „изделий" — осколки ручек, ножек, стеклянная пудра. Уцелела чудом только одна ваза, да и то ручку к ней папа приклеивал сам. Долго мы помнили эту „упаковку с гарантией".

1909—1913 годы. Папа очень любил цирк, и нас на масленицу всегда брали в ложу. Папа не меньше детей смеялся над клоунами и старым цирковым трюком: клоун несет над головой корзину с яйцами, идет по барьеру, балансируя, неуверенно. Вот-вот опрокинет все на головы сидящих в первых рядах. Визги — яйца „падают" на головы дам в больших шляпах. Но — яйца на резинках, и дружный смех всего цирка вторит визгам дам. В антрактах ходим в конюшни смотреть и даже погладить лошадей, кормить их морковкой.



98. Эскиз панно 1911 года „Петр I“

Папа рассказывал нам о „женщине с бородой“, которую видел где-то в детстве в ярмарочном балагане. „Ученая“ свинья Катя и эта бородатая дама часто изображались на вывесках в его „Балаганах“ и „Масленицах“. Народный юмор, озорной, яркий, он очень любил с детства.

Вспоминал с восторгом о трансформаторе В. Кавецком, удивительно быстро перевоплощавшемся из образа в образ. Он уходил из комнаты в виде дамы в

платье с длинным шлейфом. Шлейф еще тащился по полу, а он уже входил в костюме маркиза XVIII века.

Рассказывал мне и о незабываемом впечатлении от игры величайшей актрисы мира Элеоноры Дузе. Она его потрясла своей простотой и глубиной „жизни" на сцене. Сара Бернар понравилась ему меньше — ее манера как бы напевать свои монологи его не тронула, хотя техника у нее была блестящая.

1910—1911 годы. Весной, обычно после 2 мая, то есть дня папиных именин, мы уезжали в наш любимый „Терем". Как мы любили запах нафталина! Все теплое прячут в сундуки, на мебель надевают чехлы — значит, скоро едем в „Терем"!

Поездом, пароходом — розовым „Самолетом" и лошадьми 56 верст по большой дороге, обсаженной высокими березами. По ней когда-то проезжала Екатерина II, и березы остались с тех времен. Эту дорогу папа изобразил в альбоме „Шестнадцать литографий". Дорога была красоты необыкновенной — речки, холмы, леса, березовые рощи, деревни! Обычно останавливались кормить лошадей в трактирах. Сперва в Ива́шеве. Лошадей распрягали, пили чай в особой комнатушке, оклеенной немыслимыми обоями с „пукетами". Мы, дети, носились по траве, лезли на скотный двор к гусям, курам. Как все радостно, хорошо! Полная свобода на все лето! Можно бегать босиком по изумрудной траве, побродить после дождя по теплым лужам.

Вторая стоянка — село Семеновское (ныне — Островское). Там теперь — художественный музей имени Б. М. Кустодиева. Все его произведения подарены мамой; это были ее любимые места, там невдалеке она воспитывалась в детстве, там они и познакомились с папой, когда он приехал писать этюды к конкурсной картине.

Папа всегда приезжал в „Терем" позже, так как оставался работать дома. Как мы его там ждали! Как были счастливы, когда папа садился на козлы и сам правил Серкой, а она, почуяв руки хозяина, мужчины, делалась вдруг из добрейшей вялой лошади крепким, бодрым иноходцем и, объезжая никогда не просыхающую лужу после деревни Ма́урино, несла нас по полю на ярмарку в Иваньковицу.

Есть фотография: папа несет меня в корзинке. В „Тереме" мы ходили за грибами: папа, мама, Кира и я. Ходили на „Зве́рево" и „Красновскую землю" — чудесный лес, недалеко от Михалева. Сколько там было земляники, грибов! Как-то мы нашли ежика. Папа принес его домой в своем картузе. Но он был дикий и быстро сбежал обратно...

Вертят мороженое на кухонном крыльце. Папа тут как тут. Мороженое готово. Его вынимают из формы. Папа ловко выхватывает вертушку, облепленную мороженым, ложку и в один миг по пожарной лестнице взбирается на крышу. Сидит там и, как мальчишка-сорванец, облизывает форму и ложку. Дразнится. Нам до слез завидно, хочется самим облизать все это, мы немного рассержены. Но папа так мил и весел в своей русской сатиновой рубашке, которую мама вышила у ворота и у подола крестиком, так заливисто смеется, что мы прощаем его и нетерпеливо ждем новых шалостей, шуток и веселых выходок.

Шутки, сказки всегда были у него в запасе.

1911 год. Швейцария. Папа, мама и Кира уехали в Швейцарию раньше. Меня позднее отвезли туда Добужинские, ехавшие в Веве.

Папа жил в Лейзене и лечился солнечными ваннами в клинике доктора Ролье.

У него предполагали костный туберкулез. Он несколько лет носил твердый целлулоидный корсет, как панцирь, от талии до подбородка, в нем и работал, снимая только на ночь. (Есть фотография — папа в Лейзене.)

Мы с мамой жили неподалеку в пансионе, в небольшой комнате. Ходили к папе, он лежал на балконе на солнышке, загорел и стал совсем шоколадного цвета.

Папа писал мой портрет там, на фоне снежных гор, в вышитом полотняном платье, около стола, где стоит ваза с фруктами. Помню, я все мечтала съесть эти персики, но пока позировала — они испортились. Портрет этот — „Ирина Кустодиева в Лейзене" („Девочка с фруктами") принадлежит музею в Мальмё (Швеция).

Лейзен находится высоко в горах, из Лозанны туда ходил фуникулёр. Мы ездили в Женеву, катались по озеру, папа рассказывал нам про узника Шильонского замка, стоявшего на берегу. Кормили белых и черных лебедей, которых там было множество.

Днем, часа 3—4 с нами гуляла молоденькая швейцарка m-lle Жюльетта, учительница тамошней школы. Мы ходили с ней в горы и по Лейзену; домишки там лепились по склонам гор. Около нас была гора Дан де Миди. (На фоне ее и написан мой портрет.)

Как-то мы, гуляя, зашли в школу. Почему-то мы с Кирой сидели у окна 2-го этажа, а учительницы не было. Смотрели в окно, и вдруг я падаю из него. Кира старается удержать меня за платье, но я, хоть и в замедленном темпе, выпала на кучу песка. Стена была шершавая, оштукатурена, как крупная терка, и я, съезжая по ней, содрала всю кожу на левом боку. Жюльетту немедленно уволили, родители очень рассердились на нее. С тех пор мы уже гуляли с мамой. Но нам там не нравилось: вся природа и даже дорога в горы — „возделана", все устроено, все искусственное.

За границей по траве нигде ходить нельзя. В парках — платные стулья. Нет! Нет! Только в „Терем", только там рай и приволье! Бегай сколько хочешь босиком! Купаться можно в нашем ручейке под горой, за цветником или в речке Яхрусте, раздетыми, а не в этих противных полосатых костюмах, как приходилось в Средиземном море. Нет, домой, на пароход, на Волгу, где так громко гудят гудки, пахнет смолой, дегтем... Где так весело стоять с мамой и папой на корме и бросать куски булки чайкам, тучами вьющимся над пароходом. А как вкусна стерляжья уха и гурьевская каша, о которой мы мечтали всю зиму дома и которую непременно заказывали для нас родители!

Двойная радуга перекинулась с одного берега Волги на другой. Все кругом родное, милое. А закаты! „Смотрите на небо — какая красота!" — восхищенно говорил папа.

С бесконечной нежностью вспоминаю я о том, какое чудесное детство дали нам родители. С самых ранних лет водили нас по музеям, учили видеть красивое в природе, различать краски, слушать музыку. Научили любить эти дивные волжские закаты, ее берега, серые бедненькие деревеньки, березовые рощи, голубые речушки, лентой вьющиеся среди холмов и полей под Кинешмой.

С каким вниманием и заботой родители следили за нашим чтением, отбрасывая все, что могло бы испортить вкус, прививая во всех мелочах любовь к прекрасному.

Научили нас правильной русской речи, которой особенно хорошо владела мама. С раннего детства мы занимались танцами, языками, рисованием, а я еще и музыкой. Думаю об этом, и сердце полно благодарности за все, что они дали нам, детям.

Часто возили нас в балет, оперу, реже в цирк — непременно на масленице. Я очень ясно помню балет „Конек-Горбунок". Из-под пола появляется сказочно прекрасная, вся в бриллиантах Царь-девица — Карсавина, танцует, точно летает по сцене. Смешной конек с длинными ушами высоко прыгает. Дома, конечно, все это у нас представлялось — я изображала Карсавину и очень хотела „поступить в балет".

Нижинский проносился в прыжках по сцене, я на весь зал громко спросила: „У него в ногах что, резинки, что он так высоко прыгает?" — кругом оживление и смех публики.

Идет „Иван Сусанин" (или, как тогда называли, „Жизнь за царя"). Мы — в ложе бенуара. Поет Шаляпин. Мне лет шесть-семь. Сижу завороженная музыкой, дивным пением. Как все чудесно, празднично ! И балет с мазуркой и страшный лес, где хотят убить нашего костромского крестьянина, Шаляпина. „Отворите, отоприте" — поет Збруева. Ваню жаль до слез, но почему он такой толстый?

В антракте, в фойе, мы с папой подходим к маленькому сухонькому старичку. Это — Репин. Папа говорит: „Это моя Иринушка". — „О, какая стала большая, папина дочка, вылитый папа !" — восклицает Репин и гладит меня по голове. А я думаю: „Знаменитый, а какой низенький. Папа наш выше !"

„Кирочка красивый", — говорит мама про своего любимца. „Зато Иринушка у нас веселенькая !" — отвечает папа и нежно целует в щечку.

1912 год. В конце лета мы с родителями поехали из „Терема" в Астрахань, на пароходе по Волге. Астрахань помню плохо. Были у каких-то двух старушек с очень черными бровями, кажется, Шаве́рдовых (одна из них — крестная мать папы). Навестили Сперанских, тоже старушек (родственниц Лидии Александровны — жены папиного брата Михаила Михайловича), пили чай с кизиловым вареньем и любовались огромным белым ангорским котом.

Ездили в гости к „старику Плотникову", за сыном которого была замужем папина кузина. (Портрет М. Н. Плотниковой в голубом платье сейчас в музее Ярославля.) Поехали на лошадях, в коляске, в усадьбу Плотникова на реке Царёв. Старый деревянный дом, сад с виноградниками и невероятное количество змей. Они кишели в саду и заползали даже в дом. Мы с мамой очень боялись их и огромных лягушек, которые усыпали весь берег реки и вечерами кричали на разные голоса. Папа любил удить на реке и смеялся над нашими страхами.

В саду около дома ходил на привязи старый верблюд, приводя в движение „чигирь", приспособление для поливки сада, вроде большого колеса с массой ведерочек-ковшей на нем. Папа написал этого верблюда за работой.

Как-то днем мы, ребятишки, с целой оравой мальчишек отправились гулять в степь около сада. Этот верблюд чинно пасся там, жуя жвачку. Мальчишки, в том числе мой милый брат, стали дразнить верблюда. Он терпел, терпел, а потом рассердился и плюнул, конечно, на меня, как самую маленькую.

Вся, с головы до ног, я была окачена зеленой массой. С плачем вернулась к маме, где меня же еще и нашлепали за испорченное белое платье и долго мыли в тазу.

Очень всех умиляли целые стайки маленьких желтых черепах, гулявших доверчиво по песку и совсем не боявшихся людей.

Возили нас и на рыбные промыслы, помню огромные неводы, загорелых рыбаков, стоящих в воде, запах рыбы и моря.

Показывал папа нам и Астраханский собор, где он мальчиком пел; у него был тенор.

Фамилия Кустодиев происходит от церковнославянского слова „кустодйя“ (стража). Папа рассказывал, что когда он стоял в церкви мальчиком и дьякон читал на весь собор „и привалили ко гробу господню камень с кустодйею“ (т. е. стражей), — ему казалось: все на него смотрят и знают — это про него!

1909—1913 годы. Папа лепил А. А. Блока: он жил недалеко от нас, угол Пряжки и Офицерской улиц. Когда позировал, так много курил, что в комнатах носился голубой туман. Как-то он принес нам две свои книжки детских стихов с автографом. „Не знаю, подойдут ли им, может быть, еще малы?“ Там были только что изданные стихи: „Мальчики и девочки, свечечки да вербочки и т. д.“.

Лепил А. М. Ремизова. Его мы, дети, побаивались. Небольшой, мохнатые волосы, торчащие над головой, борода. Он рассказывал страшные сказки про чертиков, приносил нам игрушки из коры деревьев, из мха. У него дома имелось веретено, которое нельзя было трогать, так как если об него уколешься — заснешь на сто лет, как царевна в сказке. Жил он на Таврической улице, в квартире — полумрак, все таинственно страшно, говорил он тихо, значительно.

Папа рассказывал:

Был костюмированный бал, устроенный издательством „Сатирикон“. Добужинский оделся каким-то шахом — в чалме, под носом у него болталась большая мутная бусина — „как насморк“ — смеялся папа и озорно косил глаза на маму (мама не любила „крепких“ слов, и при ней папа не смел даже в шутку их произносить). „Почему можно писать и говорить передовица, почему нельзя говорить за ...?“. — „Борис! При детях!“ — строго обрывала его мама.

На этот же сатириконовский бал папа оделся дамой 40-х годов. Шляпа с большим бантом, скрывающая бороду, кринолин, маска. Голос изменил. На балу за ним стал очень ухаживать А. А. Блок — угощал конфетами, пытался целовать ручку. Когда не выдержавший от смеха папа снял маску, Блок был очень разочарован: „А-а, Борис Михайлович, это вы! Как вы меня провели!“

Папа пригласил к нам обедать кого-то приехавшего из Москвы, кажется, секретаря из „Союза русских художников“, точно не помню.

Пригласил и забыл об этом.

Едут они с мамой на извозчике из дома по Екатерингофскому проспекту, а тот, „приглашенный“, идет им навстречу „обедать“. Папа вежливо приподнимает шляпу, раскланивается с ним, улыбаясь. И вдруг вспоминает, что пригласил его обедать. Хохочет и говорит маме: „Юля, я ведь его пригласил к нам сегодня обедать!“ Мама пришла в ужас, стала папе выговаривать. Папа, смеясь, отвечал: „А ну его! Напишу письмо, извинюсь, скажу, что срочно вызвал меня Гизэ“ (врач). Гость явился к нам, там ему ответили, что „хозяева уехали по делу и никто ничего не знает“ — он ушел голодный, в полном недоумении.

Мама мне потом рассказывала, что папа очень легко и просто менял планы и решения. Мама сердилась: „Боря, так нельзя, мы же решили вот так“. А папа

махнет рукой и ответит: „Да ну, ладно, давай лучше сделаем вот так!“ — и все решается наоборот.

На Мясной начиналась страшная папина болезнь. У него часто были сильнейшие мигрени со рвотой. Он лежал дня по два, закрывая голову теплым платком. Малейший звук усиливал его страдания. Все мы ходили на цыпочках, двери плотно закрывались. Потом начались боли в руке, такие, что он по ночам ходил по комнате, не спал и стонал. (В то время он лечился у доктора Э. А. Гизэ.)

1913 год. Весной мы, дети, сначала Кирилл, а потом и я, болели корью. Ранним летом поехали с родителями во Францию, на берег Средиземного моря. Папе врачи прописали морские купания. Жили мы в Жуан ле Пен (это между Ниццей и Каннами) в скромном маленьком пансионе в двух комнатах с балконом.

Там папа написал нас с Кириллом на этом балкончике, загорелых дочерна, на фоне моря под розовыми олеандрами. За позирование я каждый раз получала 5 сантимов и одна, гордясь этим безмерно, бежала неподалеку в лавочку купить круглую, в серебряной бумажке, шоколадку.

Утрами до полудня мы всей семьей были на пляже под тентом — четыре колышка, вбитых папой в песок, и на них натянута полосатая материя, купаемся в дивной голубой воде. Тогда папа и научил меня плавать.

Папа ныряет с мола, далеко выходящего в море. Вода так прозрачна, что видно все дно. Папа наметит морскую звезду, нырнет — и мы уже с восторгом ее рассматриваем. Днем, в самую жару сидели дома — там прохладнее. Когда спадал зной, ходили гулять и в горы.

Помню — бесконечные поля цветов. Белые, голубые, желтые, красные полосы цветочных полей, дивное благоухание. А по краям у дорог — черные раскоряки оливковых деревьев. Обедать ходили под вечер в казино. Огромная терраса над морем. Наш хозяин пансиона служил кельнером в ресторане. Мгновенно после захода солнца наступала темная южная ночь. „Точно кто-то спустил темную штору“, — говорили родители. Луна, над морем серебряная дорожка. Папа бросает в воду камешки, и вся вода искрится, точно в бриллиантах. Мы идем домой под пиниями, над головой проносятся летучие мыши. Кое-где вдали, между стволов деревьев, видны освещенные кабачки, слышен французский говор, смех. Идем спать в уютные кровати под пологом от москитов.

Смутно помню там какую-то ярмарку, праздник — толпы народа, качели, смех... Папа писал эту ярмарку, но где картина — не знаю.

Ездили в Ниццу, в Канны и Антибы. В Ницце запомнилось кладбище на горе над морем. Дивные мраморные надгробия, фигуры маркизов, женские, склоненные в скорби, урны. Папа подводит нас к скромной могиле: „Здесь лежит Герцен, наш русский большой человек, писатель“.

На обратном пути домой мы побывали в Генуе, Милане, Венеции.

В Генуе мы жили в гостинице, где от нас можно было свободно перелезть в окно соседнего дома — так узок переулок. Внизу висело белье и кричали полуголые грязные ребятишки. Мама там заболела и три дня лежала в номере. Мы с папой ездили на трамвае смотреть палаццо Дориа, катались на лодке в гавани, между огромными, возвышавшимися почти до неба, как мне тогда казалось, пароходами. Был сильный ветер, волнение, лодку начало качать и захлестывать водой. Я струсила и расплакалась. Лодку повернули к берегу. Папа меня успокаивал, а Кирилл упрашивал не брать больше девчонку в их мужскую компанию. „Ревет, трусиха, и мешает!“ — говорил он с презрением про меня.



99. М. В. Добужинский после одной из репетиций „Фауста". „Апофеоз"
1919

Милан. „Идем смотреть „Тайную вечерю" Леонардо да Винчи", — говорит папа. И вот мы в круглом, выложенном большими серыми плитами дворике монастыря с заглохшим фонтаном. Входим в длинную трапезную.

„Варвары-французы устроили здесь конюшню и ради забавы стреляли в величайшее творение Леонардо, — рассказывает папа. — Оно написано на стене как фреска. Смотрите внимательно, запоминайте на всю жизнь!" — и мы с трепетом вглядывались в полустертые лица, в следы пуль на них.

Миланский собор — чудо архитектуры, кружевные колонны унеслись в небо. Тучи голубей над ними. Мы стоим зачарованные, на всю жизнь запоминая и этот шедевр искусства.

Ходили на богослужение в Миланский собор. Это было необычайное по красоте зрелище. Мощно звучала музыка орга́на. Вот эта красота, парадность зрелища, а главное — музыка, и интересовали отца.

Венеция. Мы подъезжаем к Венеции. Поезд шел очень быстро, узенькие вагончики сильно тряслись, мне нехорошо. Укачало и папу немного.

Выходим с вокзала — и начинается сказка! Вместо мостовых — вода, каналы, каналы и гондолы. Мы сходим по ступенькам в лодку, вещи несут толстенькие, черные, сильно жестикулирующие люди, мы едем по узким, грязным каналам. Над нами высокие серые стены домов. Останавливаемся у мокрых старых ступеней. Мама с Кирой ушли в переулок искать пансион, а папа и я ждем в гондоле. По мутному каналу плавают куски булки, сверху из окон льют что-то, чуть ли

не нам на головы, смеются, кричат. Папа улыбается: „Это Италия, здесь все громко говорят, машут руками и поют!“

Первую ночь мы почему-то ночевали не в том пансионе, адрес которого нам дали, а в шикарном старинном отеле, на набережной Большого канала, налево за Дворцом дожей. Помню широкую мраморную лестницу, покрытую ковром, длинную комнату с окном, выходящим на голубую воду. Утром мы оттуда уехали и переселились в маленький отель, недалеко от площади св. Марка, в узеньком переулочке. Папа и Кирилл ели креветок, лангустов и еще каких-то красных морских животных. Папа — даже вареных осьминогов, которые продавались в бочках, стоявших на улице у ресторанчиков. Мама с трудом переносила итальянскую кухню, оливковое масло, все их „ризотты“ и „спагетти“. Часто мы обедали в ресторане на площади св. Марка, прямо за столиками на улицах.

В Венеции было много синематографов (как их тогда называли), и мы часто ходили туда вместе с родителями, смеялись над веселыми комедиями. Заходили покупать бусы и бисер в маленькие полутемные лавочки у моста Риальто. (У папы есть „Мост Риальто в Венеции“, „Венеция. Кони св. Марка“.)

Тучи голубей, солнце заливает площадь. Кормим голубей на площади у собора св. Марка. Маленький старичок в большой шляпе продает в пакетиках кукурузные зерна. Голуби садятся нам на плечи, клюют из рук. Сохранились фотографии — мы на верху собора около коней св. Марка и не площади, кормим голубей.

В соборе стоят леса — идет ремонт. Папа демонстративно с озорным огоньком в глазах подходит к чаше со „святой“ водой, приседает, согнув немного колени, зачерпывает воды, прикасается ко лбу, а сам косит глаза на маму — дразнит.

Мама была полька по крови, хотя родилась в Петербурге и не знала польского языка, и папа всегда иронизировал над фанатизмом католиков.

Живя в Венеции, мы ездили и на знаменитое Лидо. Сели на беленький пароходик и плыли по сказочно-голубой воде до бархатного пляжа. Мама ушла с какими-то дамами, русскими. Папа, Кира и я купаемся до изнеможения. Возвращается мама, и попадает же нам! Мы „закупались“ до синевы.

Сводили нас и во Дворец дожей: низкие своды, огромный глобус, знаменитый мост Вздохов, лестница Гигантов.

На гондоле переехали на остров в монастырь Сан Джорджо. Вышли по заросшим травой ступенькам. Тот же старичок, что подсаживал нас на набережной в гондолу, — уже здесь и протягивает руку, прося вознаграждения. Я удивляюсь: „Как же он здесь очутился до нас? Ведь не по воде же прошел?“ Папа смеется и дает старичку монету. — „Это другой! Они все похожи друг на друга“.

1913 год. Мюнхен. Сидим в бирхалле под аркой и пьем пиво. Мама с папой из больших кружек с крышками, мы — из таких же, но совсем маленьких.

Ходим по музею, где много восковых кукол в человеческий рост, одетых в старинные костюмы. Я, как всегда, побаиваюсь: а вдруг оживут? — и крепко держу маму за руку.

Дрезден. „Увидим „Сикстинскую мадонну“ Рафаэля“, — папа ведет нас в музеи. Небольшая комната. Отдернута красная бархатная занавеска, и вот она, одна в этой комнате, кроткая, нежная мадонна. Но меня тогда удивили и заставили повторять много раз потом их позы — ангелочки. Один сидит, положив локти как бы на стол, другой — подперев одной рукой голову...

Странные и смешные детские впечатления!

Возвращаемся домой через Берлин. Живем в пансионате на Шарите штрассе, 3. В соседнем номере целый день разговаривает попугай, то хохочет, то плачет.

Папа показался профессору Оппенгейму, знаменитому нейрохирургу Германии, который сказал ему: „У вас никогда никакого костного туберкулеза не было. Снимите корсет. У Вас заболевание спинного мозга, видимо, — опухоль в нем. Нужна операция. Отвезите детей домой и возвращайтесь в Берлин в клинику. Денег я с вас не возьму, лучше напишите мне за это картину". (Кажется, отец подарил ему „Деревенский праздник".) Папа боялся расстаться с корсетом — ведь сколько лет он в нем ходил и привык уже к нему.

Нас привезли домой, и мы пошли в школу. Коммерческое частное училище на Шпалерной, дом 7, где мальчики и девочки учились совместно и до революции.

Родители оставили нас дома на попечении А. М. и В. А. Кастальских (старшей сестры отца и ее мужа) и уехали в Берлин. Папе делал операцию профессор Оппенгейм. Мама жила там же в клинике, не отходила от него. Четыре часа под общим наркозом, разрезали ему спину от затылка до поясницы. Само вещество спинного мозга режут, вскрывают! После этой операции боли в руке, мучившие отца, прекратились. Года два он чувствовал себя хорошо.

1913—1914 годы. У нас на Мясной бывал М. С. Сарьян. Привозил какие-то черные рогатые орехи, возился с нами, детьми. Папа всегда очень тепло о нем отзывался и высоко ставил как талантливого художника.

Очень любил папа творчество М. В. Нестерова, С. Т. Коненкова. Оба они были у нас незадолго до его смерти. В. И. Сурикова называл — „могучим". Почему „Су́риков", а не „Сури́ков", шутил как-то со мной.

В. А. Серова очень любил, хотя считал, что тот всю жизнь „искал" себя и подражал другим мастерам.

1914 год. У нас в доме жили немки бонны из Прибалтики. Одна из них перед войной 1914 года ездила с нами на лето в „Терем". Высокая, рыжеватая, румяная, веселая. Любила помогать сгребать сено, забрасывать его на сеновал. Както ездили за сеном. Сидели на телеге — фрейлин, я и Кирилл. Правил сторож — старик Павел Федосеевич. Едем не торопясь среди поля, тишина, трещат кузнечики. И вдруг мы трое оказываемся на земле, а Павел Федосеевич, задремав, сидя на передке сломавшейся телеги, спокойно едет дальше. Бедная фрейлин сильно ушиблась, а мы как всегда очень веселились. Этот Павел Федосеевич жил у нас в качестве сторожа круглый год, в избушке при входе в наш двор, где была конюшня для Серки и сеновал. Жили с ним и кот Рыжик и знаменитый пес Шумка. Павел Федосеевич много раз служил моделью папе. Он его лепил и рисовал. Мы, дети, любили сторожа, он постоянно мастерил нам всякие вещи из дерева, стругал какие-то особенные палочки, угощал гороховым киселем с постным маслом.

Ежедневно к вечеру запрягали Серку в бочку (бочка на колесах с оглоблями), Кира садился на козлы (счастливец !), и мы ехали за водой к колодцу, находившемуся около дома, в роще. Впереди обычно шествовал Рыжик, за бочкой — я, мама, фрейлин и такса Дэзи. Павел Федосеевич вел под уздцы смирнейшую нашу милую Серку. Ведрами наполняли бочку до краев, и вся процессия двигалась обратно к дому, где бочка ставилась у крыльца кухни, Серка выпрягалась „отдохнуть", а мы начинали скучную поливку клумб в цветнике. Мама очень любила этот цветник, бережно выращивала в нем чудесные цветы, редкие тогда

сорта желтых роз. (Картина „В Тереме“ — мы все сидим под березами в этом цветнике, на заднем плане — „Терем“, южной своей стороной.)

Любила мама копаться и в огороде, разводила клубнику. Мы же не очень любили полоть грядки и „обрывать усы“, предпочитая носиться под горку к ручейку и „на ту сторону“ — так называлась часть сада по ту сторону ручейка, где была березовая роща, тень, большой муравейник, скамеечка; там мы сидели, слушая сказки, глядя через березы и дощатый забор на поле, принадлежавшее Поленовым.

1914 год. Лето мы все в „Тереме“. Объявлена война. В тот год папу тоже призвали было на военную службу, но врачебная комиссия освободила его начисто (есть письмо папы об этом к маме).

Возили мы с мамой нашу Серку в военную комиссию, ее хотели взять в „обоз“, но... лошадь была уже в преклонном возрасте, и ее оставили у нас „на покое“.

Зимой в Петрограде мы с мамой вязали крючками теплые шерстяные шарфы „для солдат“, рвали на бинты полотняные простыни, отсылали „гостинцы“ (конфеты, табак, перчатки) солдатам на фронт, получали в ответ благодарные письма, написанные полудетскими каракулями.

Последний раз мы жили в „Тереме“ в 1915 году. Папа уже ходил с трудом. Трудна ему была поездка на лошадях по дороге из Кинешмы. Но верхом он еще иногда ездил.

1915 год. Бабушка Екатерина Прохоровна, папина мать, жившая постоянно на Кавказе в Ереване у дочери Е. М. Вольницкой, гостила в Петрограде и нашла нам новую квартиру на Петроградской стороне, на Введенской улице (дом 7, квартира 50), на четвертом этаже нового, еще достраивавшегося дома, с лифтом. Три комнаты окнами на улицу, на север, на Введенскую церковь и площадь, четыре — во двор, на юг.

Как-то утром приехали фургоны, масса рабочих. Нас отправили к Кастальским с бабушкой, чтобы не болтались под ногами. Шли мы пешком на Гатчинскую, где жили тетя и дядя, через мост, тогда называвшийся Николаевским, отдыхали, сидя в Румянцевском сквере и на бульваре у Тучкова моста. А вечером пришли уже на Введенскую в новую квартиру. У нас с Кириллом — по отдельной комнате, правда, маленькой. Мебель уже расставлена, почти все картины повешены, и родители собираются на спектакль Художественного театра. Друзья поражены, что они так быстро переехали на новую квартиру и успели вечером в театр.

Этой же осенью мы были в Москве. Помню чудесный особняк Лужских в Сивцевом Вражке. Милые люди, ласковые, гостеприимные. Папа очень дружил с семьей Лужских, часто навещал их в Москве.

Были мы и у артистки Е. А. Полевицкой, подруги мамы еще по институту (Смольному). Папа тоже дружил с ней и с ее мужем — И. Ф. Шмидтом, режиссером. Жил у них в квартире и рисовал Елену Александровну пастелью. Всегда восхищался ею как актрисой, вспоминал ее удивительно выразительные руки. Жил у них и в то время, когда сдавал эскизы для спектакля Художественного театра „Осенние скрипки“ И. Д. Сургучева.

1916 год. В этом году папа едва ходил с двумя палками. Весной его положили в клинику Цейдлера на Фонтанке и после неоднократных консилиумов решили делать вторую операцию в области спинного мозга. Взялся за операцию хирург Лев Андреевич Стуккей, считавшийся тогда лучшим в этой области. Папе опять

дали общий наркоз на пять часов. Бедная мама сидела в коридоре. Во время операции врачи несколько раз выходили к ней, подбадривали. Наконец вышел профессор и сказал ей, что обнаружен темный кусочек чего-то в самом веществе спинного мозга, но подобраться к нему очень трудно, так как он находится ближе к груди. Возможно, придется перерезать нервы, чтобы добраться до опухоли. Нужно решать, что сохранить: руки или ноги?

„Руки, оставьте руки! — умоляла мама. — Художник без рук! Он жить не сможет".

Полгода после операции папе не давали работать, а он потихоньку от врачей все же украдкой рисовал. (У меня есть его рисунок: букет цветов и около него — кукла. Надпись — „Папа — Иринушке. 3 мая 1916 г.".) Наконец, сказал врачам: „Если не позволите мне писать, я умру!" Пришлось разрешить. И вот его большая светлая палата превратилась в мастерскую. Он — в кресле на колесах; пишет этюд „Фонтанка" (1916, масло), глядя из окна палаты в клинике Цейдлера.

Кирилл в то лето жил в Финляндии на даче Морозова (Дмитрия Витальевича, композитора. Есть его портрет за роялем — в Астрахани).

Меня отправили под Кинешму к знакомым. Осенью уже дома я заболела. Оказался аппендицит. Оперировал в той же клинике Стуккей; на седьмой день после операции меня перевели к папе, и мы с ним месяц лежали в одной палате.

Вместе нас привезли домой. Папа уже с трудом на костылях передвигался на одной ноге, вторая только волочилась за ним. Как-то мы все ушли, оставив его одного в квартире. Он упал в коридоре лицом вниз и никак не мог сам подняться. Мы вернулись и подняли его. С тех пор он один уже никогда не оставался в квартире. Боялся он и пожара: „Как я выберусь из квартиры? В кресле с четвертого этажа?"

1917 год. Февральская революция. Мы в школу не ходим, так как на улице стрельба, опасно. На нашей Введенской церкви — пулемет, стреляют, стащили с церкви городового. Толпы народа, радостно, шумно.

Папа сидит у окна, смотрит в бинокль. Мама поминутно выбегает на улицу за листовками, газетами. Все радостные, поздравляют друг друга: „Ура! Царя сбросили! Вся власть народу!" Меня не берут, а Кирилл умудряется увязаться с мамой на улицу. Я — позирую папе. В красной матроске, синей юбке, волосы распущены. Ставлю вазу с цветами на шкафчик карельской березы.

Позировать трудно — руки, поднятые вверх, устают, шея болит. Но папе — нужно, значит — надо стоять. В перерывах торчу у окна. „Сиди, сиди у окна, — говорит папа. — Пусть видят, что и у нас в окне красное".

В это время он написал картину из окна своей мастерской — все, что оттуда видел (картина „27 февраля 1917 года" в Третьяковской галерее).

Лето 1917 года мы жили в санатории „Конкала" под Выборгом. Это здание цело и сейчас. Большое, четырехэтажное, у входа — два льва. Кругом роскошный парк, клумбы цветов. Стоит оно на берегу озера Керстели-ярве. Разместились мы в первом этаже в большой комнате с закрытым балконом — фонариком, где я спала на кушетке. Перед окнами — сосны, цветы.

Там, в „Конкале", папа очень много работал. Весь день сидел в кресле на колесах в парке и писал этюды, рисовал.

Четыре месяца не было дождя, погода стояла теплая, и папа очень поправился. Принимал хвойные ванны, массаж. Написал там заказные портреты: графини С. А. Грабовской, очаровательной миниатюрной шатенки с огромными синими глазами. Она сидит в розовой вязаной кофточке и шапочке, положив обе руки на стол, на фоне соснового парка. Рисовал дочь московских миллионеров — Лопатину, Наташу Суворину (в Русском музее) для картины, сделал портрет Аниты Буденгоф — дочери шведского помещика, жившего неподалеку от санатория, этюды вечерние и дневные, букеты. Написал картину „На мосту" („В Финляндии"). Мы втроем стоим спиной на мосту, на фоне озера. На заднем плане — санаторий и парк. Она всегда висела у мамы в комнате. (В блокаду я ее отдала за продукты.) По вечерам после обеда мы с мамой возили папу гулять — через мост, направо, в поле (этюд „Лошади"), на горки, в лес, на озера, которых там было несколько.

Это лето было последнее, когда он выезжал на природу. Только через четыре года, в 1921 году, он с мамой поехал в Старую Руссу.

1918—1919 годы. В 1918 году начался в Петрограде голод. Скудные пайки, отсутствие воды, дров. Мама ломом разрушает с другими жильцами стены деревянных домов, мы, дети, внизу помогаем таскать бревна, пилим, носим на четвертый этаж в бельевых корзинах. У нас живет домработница Аннушка. Дебелая, медлительная. Папа много раз ее рисовал и для „Купчихи с зеркалом" и для „Купчихи с покупками".

У нас дома говорили: сегодня папин день (морозный), или папина осень, папин закат. Папина модель — полная русская женщина с милым, открытым лицом. Как-то мама нашла ему модель для „Купчихи за чаем" 1918 года (в Русском музее). Она жила двумя этажами выше нас — Галя Адеркас. Позировала она охотно и очень гордилась этим.

Из Реввоенсовета Москвы папа получил предложение нарисовать эскизы костюма для красноармейцев. Он сделал несколько вариантов и первый предложил одеть русского воина в шлем, подражая старинному русскому шлему. Эскизы отправили в Москву, но ответа он не получил — ведь в то время все менялось. А когда красноармейцы начали ходить в шлемах, папа говорил: „Ведь это моя идея, но кто-то ею воспользовался и получил денежки, а я остался ни при чем!".

Как-то, в 1918 году, придя домой, я сказала родителям: „У нас в школе есть мальчик Митя, он очень хорошо играет Грига, Шопена. Можно, я его приведу и он поиграет папе?"

И вот после уроков я привожу этого мальчика к нам. Митя Шостакович, маленький, вихрастый, подает папе список выученных им произведений и садится играть. Успех превзошел все ожидания — мальчик сразу покорил папу своей игрой. Этот день стал началом глубокой, нежной дружбы нашей семьи со всей семьей Шостаковичей.

В 1919 году папа рисовал портрет Мити. Рисовал и писал его сестру Марусю.

В тот же год у нас в школе ставили отрывки из „Снегурочки". Кирилл был Берендеем, я — Купавой, а Митя Шостакович изображал Леля. На нем была голубая русская рубашка, те же вихры на голове. Он стоял на „сцене", открывая рот, а учительница пения, сидя за ширмой, густым, „поставленным" контральто пела — „Туча со громом сговаривалась..."

100. Женская фигура у окна. Интерьер (Ирина Кустодиева в мастерской) 1920


Б. К.
19 июля
1920

Даже в те годы, годы голода и разрухи, наши родители старались возможно больше дать нам, молодежи, повеселиться, потанцевать в праздники и семейные торжества. Мама приготовляла из черных сухарей и клюквы что-то вроде коврижки. У нас гости. Конечно, Маруся и Митя Шостаковичи, товарищи брата, Додя Добужинский. Мы танцуем, показываем шарады в лицах, наряжаемся. Митя играет танцы, импровизирует. Папа вместе с нами придумывает смешные шарады, смеется, изображает оракула — предсказывает всем судьбу, одну нелепее другой, разыгрывает с нами „фанты". Как весело, как радостно !

Папа, сам необыкновенно музыкальный, очень любил музыку. Еще до революции, когда он мог ходить, у них с мамой был абонемент на Вагнера в Мариинский театр. Он восторгался И. В. Ершовым — лепил и писал его портрет в роли Зигфрида. Великим постом, когда императорские театры не работали (считалось „грехом" развлекаться в великий пост), родители слушали в Михайловском театре итальянских певцов. И вот часто дома папа садился за рояль и по слуху начинал играть отрывки из опер Вагнера. С детства я помню и „мотив Вотана", и „мотив огня", и „Вальс Нобль" из „Карнавала" Шумана, который папа постоянно наигрывал.

Когда исполняли первый раз „Золотого петушка" в Мариинском театре, „Китеж" — он дома с восторгом рассказывал об этой чудесной музыке.

Восхищался игрой самого Скрябина на рояле, рисовал его в момент дирижирования. Много слышал концертов под управлением Зилотти, Кусевицкого.

Позже, в 20-е годы, мама купила ему недорогую скрипку, и мы с ним играли (я на рояле). Он любил „Лакримозу" Моцарта из „Реквиема", „Орфея" Глюка. Даже моя, весьма неважная, игра доставляла ему удовольствие. Он часто работал под музыку.

Несколько раз приезжала к нам и исполняла для папы Баха М. В. Юдина. Бывал В. В. Софроницкий, которого привозила С. В. Шостакович, играли Маруся и Митя Шостаковичи. Рояль у нас был чудесный, кабинетный „Блютнер". Папа получил его в 1919 году от родственника дирижера Венделя за портрет, написанный с него.

Пасха. Из окон видна площадь, вся в огоньках, в открытую форточку слышно пение и звон колоколов — идет заутреня. Папа сидит у окна своей мастерской и радуется — вспоминает детство и как он, мальчиком, пел в Астраханском соборе. Религиозным он не был никогда, посмеивался над попами; но зрелище это его всегда интересовало и увлекало.

1919 год. Летом папа заболел, что-то вроде дизентерии. Он очень ослаб. С большим трудом, но мы его выходили. Лечил его доктор Картиковский, который жил рядом на Введенской, в доме № 5. Три недели мы от него не отходили, и здоровый организм победил болезнь. Он опять сидел в кресле и работал.

В этом же году я его просила написать для меня повторение „Девушки на Волге", но непременно, чтобы она была черненькая и в розовом платье. И папа написал мне чудесную овальную „Девушку", повторение своей большой.

В 1919 году мама переселила нас с Кириллом из наших маленьких комнат около кухни. Меня — в бывшую гостиную, налево от передней, рядом с папиной мастерской. Кирилла — в комнату за мастерской, где раньше никто не жил, а лежали папки с рисунками, стояли шкафы с книгами, холсты, свернутые в

трубки. Мама перебралась в мою комнату, сразу за столовой, папа — рядом, в Кирину, около кухни. Комнатки маленькие, но солнечные, выходили во двор. В этой комнате папа и умер 26 мая 1927 года в 11 часов 15 минут вечера.

В их бывшей спальной, из передней направо, временно поселился друг нашей семьи П. И. Сидоров, уроженец Самары. Тогда он еще был студентом Института гражданских инженеров. В свободное время занимался с нами математикой, которую мы с Кирой терпеть не могли, а с ним еще и законами перспективы. По воскресеньям он ходил с нами на лыжах в Парголово, куда ехали поездом и гуляли там весь день. „Лыжники" написаны как раз по этому поводу. Мама очень любила эту вещь, она всегда висела у нее в комнате (первый вариант).

Сидоров привел к нам в дом своих друзей — друга детства, брата первой жены — Н. Н. Семенова и его товарища П. Л. Капицу — тогда еще совсем молодых, а теперь академиков. Капица бывал несколько раз на наших вечерах, участвовал в шарадах, веселился, показывал фокусы. В 1921 году папа писал их вдвоем, Капицу и Семенова. Портрет находится у П. Л. Капицы в Москве.

Есть и гравюра — П. Л. Капица на моем диване красного дерева.

1920 год. Папа писал мой портрет в ярко-синем платье, в профиль, держащую блюдо с яблоками. Смеялся: „Есть портрет Лавинии, дочери Тициана, с яблоками, а теперь Путя Борисовна, дочь Кустодиева, с яблоками!" (Путя — это у него определение для полной дебелой женщины.)

В книге Уэллса „Россия во мгле" есть страницы, где он пишет о двух школах, которые тогда посетил.

Первая была на Выборгской стороне, в ней учились дети К. И. Чуковского, который его туда и отвез.

Вторая — наша, на Крестовском острове, с Зеленина моста направо — большое кирпичное шестиэтажное здание. Наша — 27-я трудовая школа — считалась тогда одной из лучших по трудовому воспитанию. Директором ее был И. А. Челюскин. Он и тогда, в те трудные времена, ходил в длинном сюртуке, корсете, с большими усами, за что мы его прозвали „Тараканом".

И вот на урок геометрии к нам в класс явился Уэллс с сыном. Меня вызвали к доске, и я довольно бойко доказала теорему. Уэллс был среднего роста, черноволосый, причесан на прямой пробор. Он сел за одну из свободных парт, а его сын — юноша в гольфах — на корточки на пол рядом с ним.

1919—1921 годы. А голод все продолжается... Мама у „мешочников" меняет вещи на конину, мороженую картошку, овес.

Папу посетил А. М. Горький и очень помог нам. Папа стал получать паек из Дома ученых и Смольного.

А. М. Горький, когда был у папы, долго рассказывал ему о его же картинах, что он „сказал" ими в искусстве, для народа, для истории. Когда Алексей Максимович ушел, папа, очень довольный, радостный, весь какой-то светящийся изнутри, произнес: „Я и сам не знал, что я такой хороший, большой художник, как сказал мне Горький!". Папа был необыкновенно скромен. Часто, когда товарищи-художники, друзья шумно восхищались его новой картиной, восторженно хвалили ее, он застенчиво улыбался, сложив свои красивые белые руки на коленях, говорил: „Да, кажется, я написал недурную картину".

Весной 1921 года у мамы начались сильные боли в правой руке. Ей стало очень трудно ухаживать за папой, перетаскивать его с кресла в кровать, хоть и с нашей помощью. Друзьям удалось устроить маму и папу в санаторий в городе

Старая Русса, где маму лечили грязями. Папа был в восторге от Старой Руссы, ее уютных, тенистых улиц, очаровательных домиков, заросшей зеленой тиной речки Малашки.

В то же лето я со школой ездила на экскурсию в Москву, где впервые увидела импрессионистов в музеях Морозова и Щукина.

Папа прислал мне из Руссы чудесные письма об импрессионистах, радуясь тому, что я так очарована ими, высказывая свою точку зрения на это течение в живописи.

В Старой Руссе он много писал этюдов улиц, мостиков. Позже, в 1936 году, я попала в Руссу. Она была все такая же, как у папы; многие улицы я узнавала по его этюдам. Точно прошла с ним рядом и поняла, почему ему так понравился этот уютный городок. Он и впоследствии часто брал мотивы для своих картин из Руссы.

1921 год. Когда писался портрет Шаляпина, папа хотел изобразить у ног Федора Ивановича его бульдога. Нашу кошку сажали на высокий книжный шкаф, а бульдогу Федор Иванович, показывая на нее, говорил: „Смотри, Ройка, кошка наверху, кошка!" И пес, задрав голову, смотрел, а папа в это время его писал.

А как он писал этот портрет! Сила таланта, жажда творить были сильнее физического недуга, и он в нечеловеческих страданиях создал этот гениальный портрет, известный во всем мире. Друзья устроили ему на потолке подобие блока, веревкой полотно наклоняли над ним, как плафон.



101. Набросок мужской фигуры





102. Портрет
В. Д. Замирайло
1922

Два больших русских человека поняли друг друга сразу. Недаром Шаляпин больше всего любил именно этот, папин великолепный портрет.

Когда Шаляпин входил в квартиру, вся она как-то делалась меньше. Он был всегда веселый, шутил. Красивым движением сбрасывал пальто на диван и, подавая мне руку, говорил: „Эх, хорошо! Крепко жмете руку, по-русски! Сразу видно — русская девушка, папина дочь!“

Если в тот день он пел в театре — ничего не ел, не отказываясь только от чашки чая.

Как-то он пришел с А. М. Горьким и дирижером Э. Купером. Купер сел за рояль, и Шаляпин стал напевать арию из „Вражьей силы“, для папы. А потом они все втроем спели несколько русских песен, шутливых, вполголоса, закрыв

двери. Видимо, текст их был не совсем удобен для ушей такой „барышни", как я. Папа смеялся, но, несмотря на все мои ухищрения, я не разобрала слов из-за двери, хотя и очень старалась.

1920—1922 годы. Папа жил несколько дней у Ф. Ф. Нотгафт на Мойке, угол Невского (дом 59). Часть их квартиры отошла к первому Дому искусств. Там была устроена папина персональная выставка. Он был очень доволен, беседовал с посетителями, особенно охотно с хорошенькими дамами, которые его всегда окружали. Сделал набросок с Д. Д. Шостаковича за роялем, с автографом.

К нам часто заходил В. Д. Замирайло. Странный и чудаковатый человек, и, должно быть, бесконечно несчастный и одинокий. В каком-то немыслимом плаще, в пиджаке, подвязанном веревочкой. Если соглашался, после долгих упрашиваний, сесть к столу, то непременно вынимал из кармана свой кусок хлеба и ни за что не хотел съесть чего-нибудь нашего, на что мама, всегда очень гостеприимная, вначале обижалась. Он рассказывал смешные истории о своем давнем житье на Украине, показывал забавные фокусы, стал приходить почти ежедневно. Папа его рисовал и лепил с удовольствием. У Замирайло было интересное, характерное лицо с большим лбом, длинные, негустые волосы.

А какой интересный график он был! Широкая публика мало знала его работы — он не любил выставлять и продавать свои произведения. Только немногие коллекционеры имели их — Кук, Нотгафт.

Ходил, ходил — все трунили надо мной, что из-за меня, и вдруг пропал. Так мы и не поняли, что произошло?

Умер он ослепшим, одиноким...

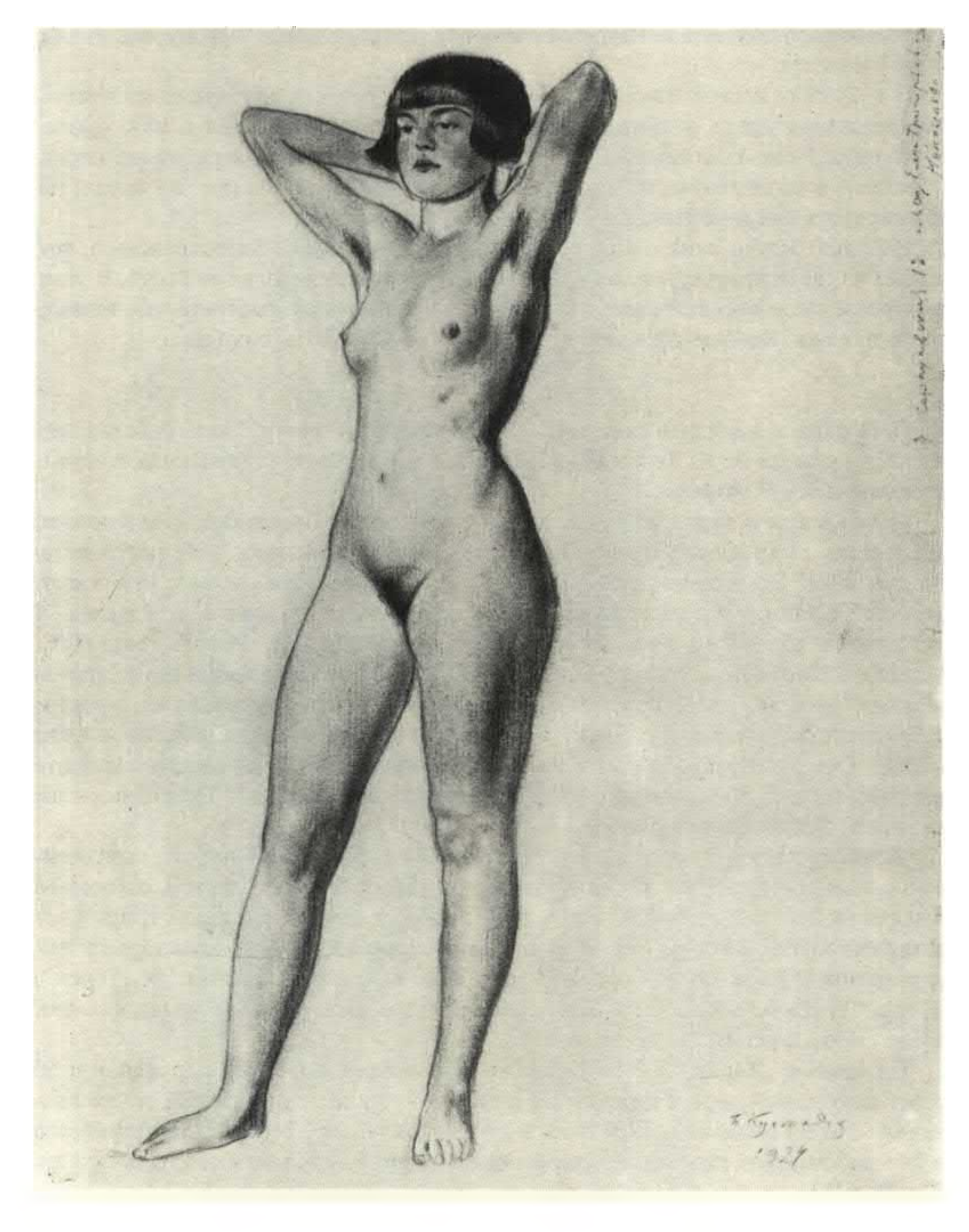
Среди друзей, часто посещавших наш дом, была и артистка Большого драматического театра Надежда Ивановна Комаровская — мой первый педагог и человек, с которым с 1922 года и до самой ее смерти меня связывала нежная дружба. Я пришла к ней совсем еще девочкой заниматься. Потом она приехала к нам и стала позировать папе. Тогда же папа подарил ей акварель „Провинция" с надписью-посвящением. Часто бывала Надежда Ивановна и на семейных торжествах, всегда участвуя в играх молодежи и танцах, неизменно веселая, подвижная и приветливая.

На наши детские елки приходил К. С. Петров-Водкин с женой. Они очень любили детей, а своих у них тогда еще не было.

Однажды Петров-Водкин наложил на себя „обет молчания" на определенный срок, почему — никто так и не узнал. Сидим мы как-то вечером у папы в мастерской, топится „буржуйка", на ней большой эмалированный чайник — ждем, когда закипит. Вдруг — стук в парадную дверь. Я подхожу, спрашиваю: „Кто там?" — молчание. „Кто там??" — опять молчание. Открывать тогда все боялись — время было суровое, случались и грабители. Я вернулась в комнату. Стук повторился. Дядя Михаил Михайлович рассвирепел, вскочил и сам бросился к двери, крикнул: „Кто там?" — молчание, но слышно, как кто-то спускается с лестницы. Дядя открыл дверь и крикнул в темноту что-то свирепое.

А через некоторое время зашел к нам, уже обретя дар речи, Кузьма Сергеевич и сказал дяде: „Что же это вы меня так обругали? Я пришел по-хорошему, с Лаской" (его рыженькая собачка).

Ну и трунил же над ним папа: „Вот они, твои вечные „идеи", могли не только обругать, а еще и побить. Ведь ты молчал, а на лестнице темно. Чудак ты, Кузьма!"



103. Натурщица
(Е. Г. Николаева)
1924

„Сторублевка и яблоко“ написаны папой как пародия на натюрморт с яблоками Петрова-Водкина.

До революции, еще в разгар кубизма, папа держал пари с товарищами, что за два часа напишет картину в стиле кубистов и ее примут на их выставку. Ровно через два часа он написал „Леду с лебедем“, подписался „Пуговкин“. Картину отвезли, приняли и повесили. Сутки она была там, но потом кто-то из

художников проболтался. Кубисты очень обиделись, а „Леду" сразу же купил Ф. Ф. Нотгафт.

В 1926 году весной папа и Кузьма Сергеевич решили одновременно писать портреты друг друга и обменяться ими. Кузьма Сергеевич стал к нам ходить ежедневно. Несколько сеансов он писал, как всегда в своей манере, но неудачно. Огромная желтая голова и поэтому — чужая, не папина. Папа тоже начал, но оба портрета так и не были окончены.

1922 год. Когда папа писал портрет архитектора И. С. Золотаревского, тот привез из своей квартиры кожаное кресло (у нас таких никогда не было). В этом же кресле папа рисовал маму (литография). Она на этом портрете как живая, очень похожа. Вообще же маму он всегда делал хуже, чем она была.

Лето папа и я жили в санатории Сестрорецкого курорта. Папа работал над эскизами к пьесе А. К. Толстого „Посадник" для б. Александринского театра в постановке Ю. М. Юрьева.

Сидим с ним в парке, около моря; он пишет этюд. Подошли к нам какие-то две девицы. Некрасивые, тощие. Подошли и стали критиковать: „Не так пишете, по старинке. Вы видите только вперед, а теперь это никому не нужно, отжило". Стали учить, как надо писать: видеть и справа и слева и даже через себя — назад. Обе они оказались ученицами модного тогда К. С. Малевича, „неосупрематиста", как его тогда называли. Показали и свои „произведения" — мазки одной краской в разные стороны. Папа выслушал их, а потом, добродушно иронизируя, сказал: „Спасибо за урок, милые барышни, но мне вас жаль! Сколько прекрасного вы не видите в жизни. Уж очень много смотрите направо, налево, вбок и назад. А впереди, главного не видите!" Потом мы долго смеялись, вспоминая их мазню.

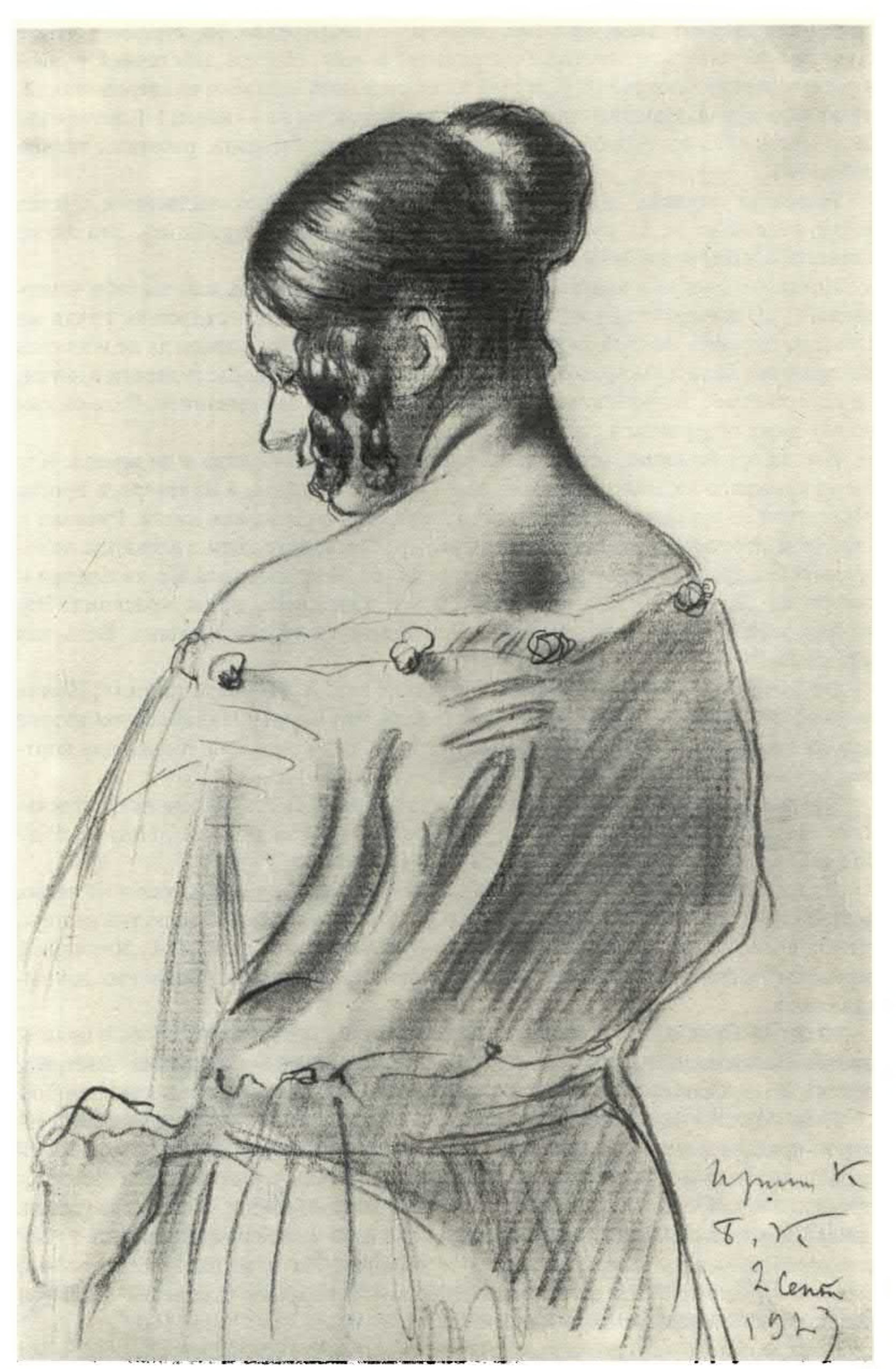
Я возила папу в кресле на пляж, где он любил смотреть в бинокль, разглядывая нэпманш, потешался над их уродливыми телесами, бесстыдством, с которым они обнажались на пляже, а потом, тоже при всех одевались, демонстрируя все детали туалета. „Ну, что тут за природа? — говорил он. — Сосны торчат, как карандаши, и из-за каждой сосны — нос! Ни одной нашей березки. Эх „Терем", „Терем"! До чего хочется в нашу кинешемскую рощу!" — не нравилось ему среди сосен, вереска, у северного моря.

Но ехать в „Терем" было невозможно: ночь поездом, сутки пароходом и 56 верст по большой дороге в тарантасе до места — ни денег, ни сил на это не хватило бы. И он подарил в 1924 году волисполкому наш „Терем" для устройства в нем школы. Дом перенесли в деревню Починок-Пожарище и открыли школу. В войну 1941 года она сгорела.

1923 год. Летом родители поехали в Крым в санаторий Дома ученых „Гаспра". Там папа познакомился с пианистом К. Н. Игумновым, восторгался его игрой. Рисовал его, певцов А. К. Минеева, В. С. Шаронова и многих других. Мама опекала Марусю и Митю Шостаковичей, которых туда отправила Софья Васильевна, так как у Мити предполагали начало туберкулеза желез.

В этом же году папа поехал в Москву, показался профессору Ферстеру, ученику Оппенгейма. Ферстер лечил В. И. Ленина.

Профессор интересовался здоровьем папы, о котором читал в трудах Оппенгейма. Папу положили в клинику Крамера и сделали третью спинномозговую



104. Женская фигура (Ирина Кустодиева). Набросок 1923

операцию. Наркоз дали местный, общего не выдержало бы сердце. Четыре с половиной часа нечеловеческих страданий и мук. Наркоз действовал только в первых верхних покровах. К бедной маме, сидевшей недалеко от операционной, подходили врачи. Каждую минуту мог быть шок, и тогда — конец! Какую надо было иметь силу воли, чтобы перенести эту муку, чтобы жить, работать, только работать!

Вырезали опухоль величиной с грецкий орех, доброкачественную. Через месяц рана зажила, он вернулся домой, сел и опять стал работать. Это ли не „повесть о настоящем человеке?"

Когда его внесли в квартиру, я его спросила: „Папочка, как ты себя чувствуешь?" „Отлично, отлично!" — ответил он, весь светясь радостью, глядя на стены мастерской, на свои творения. И он работал, работал, никогда не жалуясь на страшные боли в высыхающей правой руке, на мучительные судороги в ногах, на все остальное, мучительное, что связано было с его заболеванием. Ведь он сам не мог даже повернуться на другой бок, лежа в кровати!

Всегда приветливый, остроумный, он работал с десяти утра и до вечера. Кто бы ни пришел, а ходили к нему весь день — и из Госиздата, и из театра, и просто посетители, — он никогда не выпускал из рук карандаша или кисти. Рисовал и свое, и портреты пришедших, и для гравюр. Последние годы увлекался линогравюрой, с трудом, но непременно сам резал ее. Я не одобряла его увлечения и говорила: „Зачем тебе эта чернота? Ты же живописец, пиши красками. Это не для тебя!" Он в ответ смеялся: „Ничего-то ты не понимаешь! Ведь так интересно!"

Он любил всегда писать полных. Я угодила ему. А. Н. Бенуа шутил: „Ирина постаралась, выросла точь-в-точь, будто знала, что Борису Михайловичу нужно для его модели!" Я много ему позировала: стоя, сидя, лежа; не только для портретов, но и для картин, обложек, гравюр, иллюстраций.

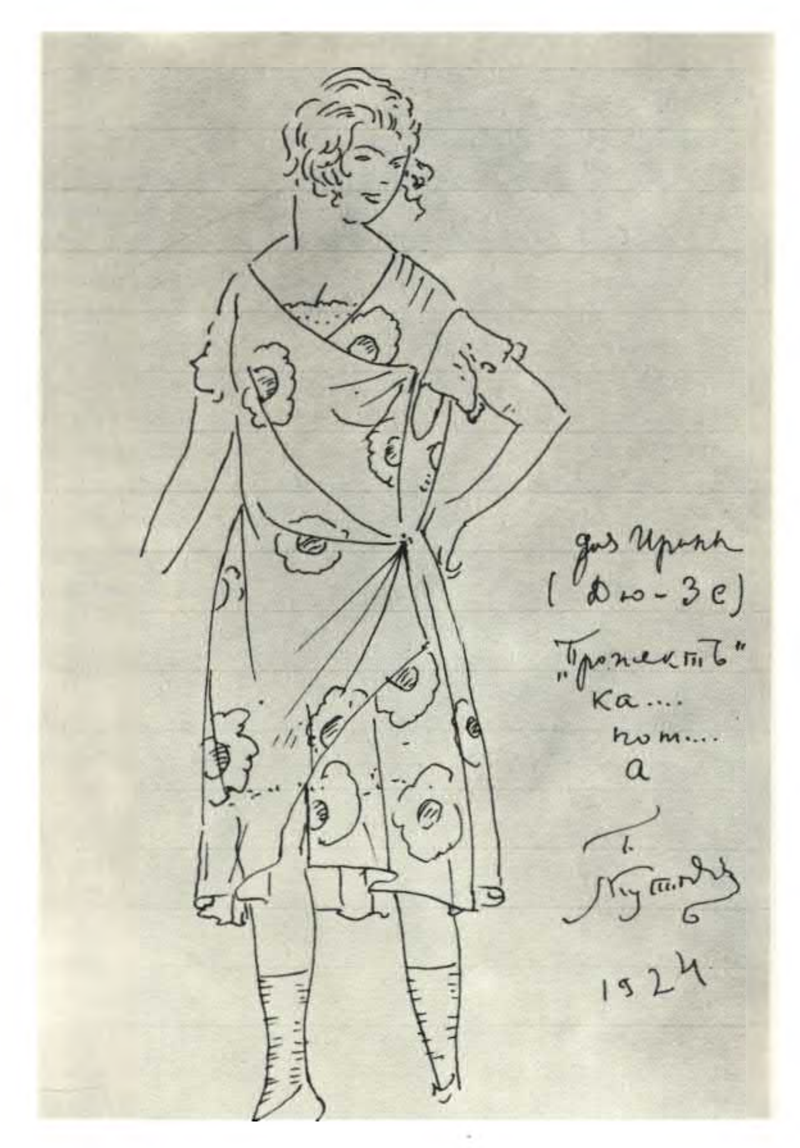
Как-то В. Д. Замирайло прислал ему натурщицу Лёлю, маленькую, худенькую. Папа порисовал ее, заплатил ей хорошо, а потом сказал: „Нет, не буду больше, уж очень она постная. Ну-ка, Путя — попозируй ты!"

Для „Русской Венеры" я стояла, держа в руках линейку, так как веник достали не сразу. Мы оба очень смеялись — почему линейка? Распустив волосы, вышла после ванны — ему нужен был цвет тела после мытья. Для „Купчихи с зеркалом" я стояла, „подавая шубу" — папин лисий плед, которым ему покрывали ноги.

1923 год. Брат папы — Михаил Михайлович, инженер-технолог, был полной противоположностью папы — смуглый, с иссиня черными волосами, быстрый, резкий, вспыльчивый. Но папу очень любил и много помогал маме в уходе за ним.

Дядя Михаил Михайлович вместе с нашим другом М. М. Трифоновым, столяром-краснодеревщиком, сделал столик для папы из легкой доски, которая клалась на металлические планки, приделанные к ручкам его кресла. На этом столике папа и работал — рисовал, занимался гравюрой, обедал. У его кровати они приспособили столик-пюпитр. Он отходил от стены и висел над кроватью, давая возможность читать книгу, не держа ее в руках. На ночь папа всегда читал, часто по-французски, со словарем. Увлекался мемуарами Казановы — „Иринушка, принеси мне мемуары „новой козы", — просил он.

В мастерской у него стоял круглый, вертящийся стол, приспособленный тоже Михаилом Михайловичем. На нем лежали краски, карандаши, кисти и прочие



105. Ирина
1924

„орудия производства“. Убирать на нем папа не позволял ничего, даже трогать. Я по утрам тихонько, осторожно стирала крошки от резинки, вытирала пыль. Но только не сдвинуть, хоть на полсантиметра даже карандаш, — папа узнает и рассердится! Палитру он клал отдельно на низенький, круглый детский наш столик на роликах.

Завтракали всегда в 12 часов. Всем полагалось по булочке от Лора̀. Мы с мамой мгновенно их съедали, а папа ел медленно, дразня нас. Но, наконец, не выдержав наших скорбных взглядов, говорил, отдавая полбулочки: „Нате, ешьте!“ — и мы мгновенно съедали ее пополам.

Дядя решил соорудить для папы автомобиль. Сперва, в начале 1922 года он собрал по частям, покупая их на рынке, мотоцикл. Долго возился с ним дома и, наконец, торжественно выехал, но доехал... только до угла Введенской и Кронверкского. Там мотоцикл взорвался (точь-в-точь, как у Ильфа и Петрова

в „Двенадцати стульях“). Раздался звонок, и молча вошел Михаил Михайлович с двумя мальчишками, несшими остатки мотоцикла. Все много смеялись. „Мишель попал в аварию!“ — говорил папа.

В школе на Крестовском острове, где мы учились после 1919 года, был свой духовой оркестр. Мы дружили с двумя братьями-сиротами. Жили они в интернате, оба играли в оркестре, младший из них, барабанщик, был ко мне неравнодушен. Мама пригласила их к нам в гости на елку. Мне тоже очень хотелось играть на какой-нибудь трубе. Папа, как всегда, очень тонко меня высмеял — нарисовал карикатуру: „Ирина К., если она будет играть на геликоне“. Я — очень толстая, обвита, как удавом, огромной трубой, слева крошечный барабанщик. Конечно, у меня сразу пропало желание играть на трубе.

Несколько раз папе позировала Маруся Шостакович („В окне“, „Девочка с чашкой“). Но она часто обманывала его — назначит день и не приедет. Папа огорчался: „Опять Маруська обманула, сядь-ка ты, попозируй, моя верная модель!“ — и я, поломавшись „от обиды“, позировала.

1924 год. Темный ноябрьский вечер, моросит дождь... Унылая осенняя погода... На полутемном перроне Варшавского вокзала группа людей провожает семью Добужинских, они уезжают из России навсегда. Я стою около Елизаветы Осиповны, у нее усталое лицо, держу за руку Додю и едва сдерживаюсь, чтобы не разрыдаться.

Уезжают друзья, с которыми связано все самое лучшее: детство, юность, последние месяцы перед разлукой. Не верится, не может быть, чтобы мы никогда больше не встретились! И все же это так.

Передо мной последняя фотография Мстислава Валериановича, подаренная им моему отцу. Грустные глаза, скорбно сжатые губы. На обратной ее стороне надпись: „Дорогому, милому моему другу Борису Кустодиеву от Добужинского. Помни, как и я. 26 ноября 1924 г. Петербург“.

И вот еще маленькая фотография — Доди, на ее обратной стороне написано: „Ирине от Доди, для того, чтобы не забывала. 31 мая 1924 г. Петербург“.

Забыть Добужинских! Разве это возможно! И сейчас, через много лет после их отъезда, я ощущаю всем сердцем необыкновенное обаяние Мстислава Валериановича, его тонкий юмор, душевное отношение к людям, какую-то особенную деликатность.

Вот он — очень высокий, элегантный, приветливый, с ласковой улыбкой. Рассказывает что-то интересное, смешное, иногда поднимая в выразительном жесте свою удивительную крупную, красивую руку. Вот Елизавета Осиповна, невысокая, полная, неторопливая, всегда добрая к детям, своим и чужим, какая-то очень уютная. Верочка, их старшая дочь. Хорошенькая, с длинными распущенными волосами, с челкой и бантом. Стива — добрый, мягкий, немного „размазня“, с подстриженной челкой и пальцами, замазанными лиловыми чернилами. Додя — поразительно похожий на отца, в одинаковой с братом „матроске“. Все дети были очень дружны, я никогда не видела и не слышала, чтобы они ссорились.

С семьей Добужинских дружба у нас давнишняя. Как помню себя, очевидно, лет с четырех, так уже помню и Добужинских. То дети у нас в гостях, то мы у них. Веселые костюмированные елки у нас, на Мясной улице, или у Добужинских в Дровяном переулке (это совсем близко от нас). Поднимаемся по парадной лестнице — в окнах цветные стекла-витражи. Уже из передней слышны звуки рояля, веселые детские голоса. Много ребят, в числе которых дети А. Н. Бенуа,

106. Портрет Ирины Кустодиевой
1926



играют, танцуют. Потом все, встав в пары, идут в столовую — большую, оклеенную гладкими ярко-зелеными обоями, с ампирной мебелью карельской березы. На столе всевозможные бутерброды, сладости, яблоки, орехи, шоколад в красивых чашках и гора пирожных на блюде. Среди них — несколько бутафорских. Мне как-то попалось такое, и я до слез обиделась. Мстислав Валерианович взял меня на руки и ласково стал утешать, предлагая уже настоящее пирожное.

Как у них всегда бывало весело, не хотелось уходить домой!

А в передней, пока одеваемся, слышится лай запертой в коридоре шотландской овчарки. У нее своенравный характер, ее побаиваются даже сами хозяева — недавно она ни с того, ни с сего вырвала большой клок меховой шубы у гостя.

В 1915 году мы переехали на Введенскую улицу. Добужинские, приблизительно в эти же годы, — на 11-ю линию Васильевского острова (дом 20, квартира 11). Даже сейчас помню этот адрес! Большая квартира на шестом этаже. Те же зеленые обои в столовой, та же мебель карельской березы. На стенах миниатюры в овальных рамках, произведения самого Мстислава Валериановича.

В 1920—1922 годах центральное отопление не работало, и не все комнаты их квартиры были обитаемы. Обедали, проводили вместе время обычно в маленькой комнатке около кухни, оклеенной обоями с крупным пестрым рисунком. В кухне топилась плита, и в комнатке тепло и „по-добужински" уютно.

И вот в этой квартире их постигло тяжкое горе, умерла от дизентерии старшая дочь Верочка. Очаровательная восемнадцатилетняя девушка с большими задумчивыми глазами. Помню страшный день похорон, несчастную мать, Мстислава Валериановича, целующего ноги дочери, бедных мальчиков с заплаканными лицами. Похоронили ее на Смоленском католическом кладбище, так как незадолго до смерти она приняла католичество.

Елизавета Осиповна совершенно переменилась после смерти дочери. Никуда не ходила, замкнулась в своем горе. Улыбка исчезла с ее лица. Комната Верочки оставалась в таком же виде, в котором она была при ее жизни, и никто, кроме матери, в нее не входил.

В начале 1920-х годов, когда я особенно часто у них бывала, Стива начал увлекаться театром, стал учеником В. В. Максимова. Молодежь, ушедшая из Большого драматического театра, создала „Молодой театр". Мне, тогда еще школьнице, мечтавшей тоже о театре, все их спектакли казались верхом совершенства, чудом искусства.

Рассказывая однажды о каком-то спектакле отцу, я, захлебываясь от восторга, обратилась за подтверждением к Мстиславу Валериановичу, сидевшему тут же: „Ну, правда же, Мстислав Валерианович, ведь чудный спектакль?" Он, добросовестно подумав, ответил: „Паршивый". Этот его ответ долго вспоминали в нашей семье.

Мы с Додей не пропускали ни одного спектакля, ездили и ходили пешком во все отдаленные клубы. В „Молодом театре" начал свой творческий путь народный артист СССР Юрий Сергеевич Лавров.

В 1920 году Мстислав Валерианович оформлял в оперном театре Народного дома оперу Гуно „Фауст". Часто, устав от репетиций в нетопленом помещении, он приходил к нам, жившим совсем близко от театра, отдохнуть и погреться. Как-то задремал на диване в мастерской, и отец нарисовал его в этой позе.

Какие чудесные были эти декорации! С каким вкусом, знанием эпохи! Много новых мизансцен предложил Мстислав Валерианович режиссеру, взамен



107. Портрет академика П. Л. Капицы 1926

надоевших оперных штампов. Маргарита, например, не сидела за прялкой в своем садике, а ходила, поливая цветы. Интересно он решил сцену в церкви. Контрасты черной готической решетки, высокого креста, фантастической фигуры Мефистофеля — на фоне красного неба.

Мстислав Валерианович и мой отец — настоящие, верные друзья, очень любили друг друга. Как оба радовались творческим успехам друг друга, как чиста и бескорыстна была их дружба!

Мстислав Валерианович и мой отец в молодости были хорошо знакомы с писателями — юмористами журнала „Сатирикон": Аверченко, Тэффи, Буховым и другими.

Перед отъездом Мстислава Валериановича у нас дома на Введенской собрались художники попрощаться с уезжающим другом. За нашим большим столом в столовой я помню: Ф. Ф. Нотгафта, К. С. Петрова-Водкина, А. П. Остроумову-Лебедеву с мужем С. В. Лебедевым, Г. С. Верейского, В. В. Воинова, Н. Э. Радлова с женой Н. К. Шведе, Е. С. Кругликову, А. А. Рылова.

Мстислав Валерианович сидит на председательском месте, а рядом с ним в кресле на колесах — Борис Михайлович. Мы с мамой угощаем всех, разливаем чай. Речи, воспоминания, смех. Мстислав Валерианович с глубокой нежностью смотрит на моего отца, положив свою большую руку на его плечо, что-то тихо ему говорит, несколько раз целует в щеку и долго возится с носовым платком, незаметно смахивая слезу...

Через несколько дней они должны отплывать на пароходе. Вещи сложены, мебель отправлена, в квартире пустота, гулко раздается звук шагов, валяются обрывки бумаги, веревок. Все говорят вполголоса.

В назначенное время провожающие собираются на набережной Невы у парохода. Ждут. Добужинских нет. Начинаем беспокоиться. Наконец, появляется смущенный Мстислав Валерианович и, застенчиво извиняясь, сообщает: „Мы сегодня не едем". — „Как? Почему?" — „Елизавета Осиповна села на чемодан и сказала, что она больше не может". Провожающие онемели.

Елизавета Осиповна устала, измучилась, ее слово в семье — закон, и они в тот день не уехали. В квартире уже ничего не было, и семью Добужинских распределили по друзьям. В тот же вечер к нам пришел Додя, прося приюта на несколько дней. Ночевал он у отца в мастерской на диване. Мстислав Валерианович поселился у Верейских, Елизавета Осиповна и Стива — у родственников его жены. Конечно, все мы были очень рады, что еще немного побудем с ними. Но и эти дни пролетели, и вот — Варшавский вокзал, их окончательный отъезд...

Через три года, в мае 1927 года, умер мой отец. На другой день мы получили телеграмму, написанную по-французски: „Плачем вместе с вами о дорогом, незабвенном друге. Добужинские". После смерти отца мама отдала мне один из вариантов эскиза декораций к „Месяцу в деревне", подаренный Мстиславом Валериановичем моему отцу. Полукруглый зал, мебель карельской березы. Впоследствии у меня приобрел этот эскиз И. И. Бродский.

1924 год. Папа с мамой летом жили в Луге, в пансионе на озере. У них в саду был маленький отдельный домик — избушка с крылечком, среди цветов и сосен. Папе там очень нравилось. Как-то я приехала к ним погостить. Папа приручил поросенка Дуньку приходить к нему за подачками. Дунька, отчаянно вереща, лезла по ступенькам на крылечко, получала свою порцию сладкого, бегала, смешно помахивая хвостиком, тыкалась папе пятачком в руки, колени и, так же отчаянно вереща, сползала по ступенькам, которых почему-то очень боялась. Папа ее любил и веселился, когда та появлялась.

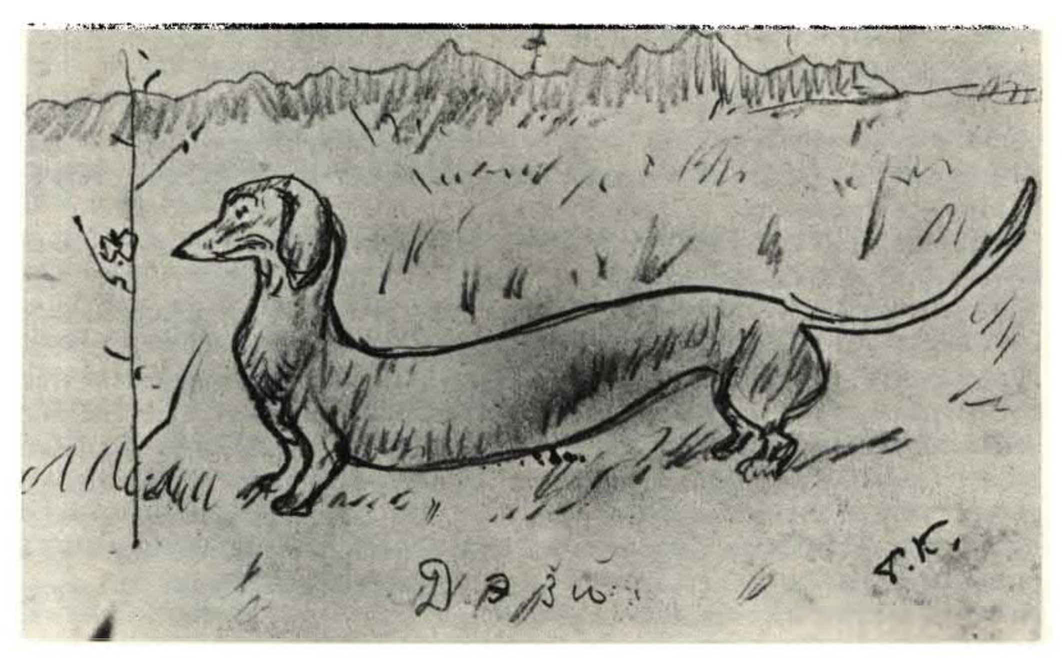
В Луге папа рисовал Ф. И. Слиозберг — отличный портрет.

Животных у нас всегда был полон дом. Непременно кошка с котятами в ящике, который стоял у папы в мастерской, и он часами ими любовался, играл с ними, брал на руки, клал за пазуху. Как-то пришел к нему по делам издательства С. Я. Маршак. Вдруг, в разгаре деловой беседы, у папы из-за пазухи высовываются четыре пушистые головки. Котята проснулись и выглянули, Маршак долго на них умилялся.

Папа нам часто рассказывал, что у них в Астрахани, в далекие годы его детства, жили белая персидская кошка и дымчатый кот такой красоты, каких он больше никогда не встречал.

Два последние года у нас поселился чижик Петька. Совсем ручной, летавший свободно по столовой. Есть он прилетал в свою клетку или ел из коробочки, которую мы держали в руках. Спал над лампой в столовой, где Михаил Михайлович ему устроил деревянную коробочку — домик. Улетал на улицу погулять, но всегда возвращался к нам. Зимой жил дома. Нотгафт за вечерним чаем всегда опасливо смотрел наверх. Но Петька был деликатен и пачкал только за картинами, которые тщательно вычищались.

Однажды дядя Михаил Михайлович принес домой месячного щенка, уверяя, что это чистокровная овчарка. Щенок был очень мил, серый, толстопузый. Назвали его Чарли. Серая кошка, жившая тогда у нас и считавшая себя хозяйкой дома (это ее сажали на шкаф при Шаляпине), невзлюбила его и всячески оби-



108. Дези

жала: набрасывалась, царапала ему мордочку. Как-то в кухне кинулась на Чарли, я заслонила его ногами, и она в бешенстве вцепилась мне в икру, но щенок был спасен.

Этот Чарли вырос в огромного, но, увы, непородистого пса-великана. Был очень своенравен, вороват и пачкал немилосердно. Папа его написал на одной из „Маслениц" на первом плане. Воспитанию он не поддавался, и мы решили его отдать. Был у нас молочник из Юкков, который возил два раза в неделю молоко. Вот ему-то и решили подарить Чарли. Но это оказалось трудным делом. Чарли ни за что не хотел садиться в телегу с бидонами, и пришлось маме самой сесть с ним в телегу и проехаться по городу.

Мама говорила: „Вы подумайте! Я — в телеге с бидонами еду по Введенской, держа Чарли за талию!" Мы долго смеялись, представляя эту картину.

Я как-то зимой привела домой маленькую черненькую собачонку, которая „служила" у столовой, где детям давали на дом суп. Приняли ее у нас как родную, накормили, оставили ночевать. Утром она стала требовать, чтобы ее выпустили. Ей дали на дорогу большую кость от конины.

Папа потом клялся совершенно серьезно, что видел в окно, как на углу Введенской и Пушкарской (где был тогда магазин, а теперь поликлиника) она променяла эту кость на махорку.

1925 год. Как-то вернувшись домой из института, я увидела щеночка таксу Пэгги — обаятельное, маленькое, черное с коричневыми подпалинами, существо. Совсем крошка, ловко взбиралась по папиному клетчатому пледу, покрывавшему его ноги, к нему на колени и устраивалась за пазухой. Там она и пребывала в тепле и уюте целыми днями. Папа сидит, работает, а она — тут как тут. „Пэгги, Пэгашечка, Бэзя, Бегунашечка", — тысячи нежных имен придумывал он для нее. Как-то он меня зовет — „Смотри!" — наклоняюсь, я всегда была близорука, он держит двумя пальцами черную акварельную кисточку. „Кто тебе

подарил такую кисточку?“ Он смеется, выпускает ее из пальцев. Оказывается — это Пэггин хвостик.

Хитра и умна она была необыкновенно, понимала не только слова, но даже фразы. Очень смешила всех нас, когда, в отсутствие мамы, которую она обожала, я пробовала брать на рояле аккорды в ре-миноре. Пэгги начинала „петь“, вернее — выть в тон аккордам.

Есть линогравюра: мама в клетчатом платье сидит на диване; прижавшись к ней, свернулась калачиком Пэгги.

Потом появилась кошка — красавица ангорка Кэтти. Ее подарила папе С. В. Шостакович. Кэтти была очень хороша, дружила с Пэгги. Они часами носились, играя по квартире, развлекая папу. Когда у нее появились котята, они всей семьей избрали для игры японскую ширму, стоявшую в моей комнате. Прыгали, вешались на шелк, валили на пол и, наконец, доконали. Ширма была старая, рухнула, развалилась, а шелк они с восторгом дорвали в нитки. У нас в передней стояла большая вешалка красного дерева. Об одну из ее ножек кошки повадились точить когти. Мама разрешала, так как иначе они пытались точить их о папины картины. И вот в этом месте ножка стала тоненькой и грозила обломиться — столько поколений котов ее портили.

За день до папиной смерти, когда его вывезли в мастерскую, вечером Кэтти вдруг прыгнула к нему на колени, стала обнюхивать, облизала ему лицо, голову. Точно прощалась с ним, точно чувствовала, что он не жилец.

1925 год. Всегда к нам в гости ходило много молодежи, родители любили принимать, папа требовал показывать ему всех моих подруг и товарищей. Когда у меня заводились поклонники, он резко никогда их не критиковал, только иронизировал так тонко и метко, что все мои увлечения мигом улетучивались. Как-то появился новый, с очень густым, громким басом. Папе я его еще не показала, он только слышал через стену голос. После второго визита папа сказал: „Неприлично иметь такой голос“ — и все кончилось сразу, поклонник больше не приглашался.

Утро. Каждый день в 9.30 к папе приходила массажистка Матильда Ивановна, делала ему общий массаж. Кофе я ему подавала в кровать в поильнике с носиком, он пил лежа. Говорил: „Как невкусно в поильнике, в чашке совсем другое“. Лежал папа на водяном резиновом матрасе, в который ежедневно наливали теплую воду, чтобы не появились пролежни. Сидел в кресле на колесах, на резиновом круге. На ногах — меховые чулки выше колен, покрыт пледом на лисьей подкладке. Он, бедный, часто зябнул, и тогда у него в мастерской топили „буржуйку“, круглую железную печку с трубой, стоявшую в углу около большой кафельной печи. На полочках в нишах печи — скульптура его работы. Эта „буржуйка“ появилась у нас в 1918 году и существовала до самой папиной смерти.

Когда он писал или рисовал обнаженную натуру — меня, моих подруг, ему позировавших: Е. И. Александрову, Е. Л. Окинчиц, — всегда эта печка топилась лучинками.

После массажа и специального ухода, который все 12 лет его болезни выполняла наша героиня-мать, он выезжал на кресле в мастерскую.

„Айришь ! Умываться !“ — весело звал он меня. Я подавала ему теплую воду в алюминиевом тазике, причесывала его. Он всегда говорил: „Мне приятно, когда ты меня причесываешь !“ — и принимался за работу. С утра уже начина-

лось хождение к нему: из издательства, из театров, просто посетители, заказчики. Папа сердился, даже чертыхался иногда — надоели все, не дают спокойно работать.

Осенью, когда наступали темные дождливые дни, писать маслом долго было нельзя, он огорчался. Только войдет во вкус — и все, темнота, освещение меняется, надо бросать!

Ворчал, но заказы брал — надо жить и кормить нас — семью. Когда он начинал новую картину, запирались двери, и папа просил не шуметь. Посторонним не любил показывать незаконченные вещи, всегда поворачивал на мольберте обратной стороной. Ну, а мы-то, конечно, смотрели и радовались каждому мазку. Смотрели, как он, наметив слегка карандашом или кистью контуры, сразу начинал писать маслом и писал удивительно быстро.

„Ну как, нравится?" — спрашивает, бывало, когда я, как всегда наклонившись, разглядываю новое. „Хорошо... хорошо", — отвечаю я с видом знатока, а в душе поднимается радостное, трепетное чувство — папа опять пишет, опять картина, опять чудо! И нежно поцелуешь его в милые, мягкие волосы.

О его скромности я уже писала. Один только раз, незадолго до смерти, я ему сказала, обидевшись за него: „Вот, такому-то дали звание, почему тебе не дают, ты же гораздо больше!" Он мне ответил: „Ничего, Иринушка, не огорчайся, я ведь давно „народный" художник".

После революции, когда начали создавать клубы и дома культуры, он говорил: „Да, да, нужно больше клубов, хороших, красивых, нарядных, чтобы люди там отдыхали; больше надо веселых праздников, народ должен видеть радостное и красивое!". И еще: „Всякий художник должен отдать все свои вещи в музей, чтобы народ их видел и знал, а не прятать у себя дома. Мы пишем для всех, а не для некоторых". Это — в адрес Замирайло, который не любил выставляться, и очень немногие знали и имели его вещи.

Не помню, чтобы папа на кого-нибудь или на что-нибудь долго сердился. Ко всем событиям, даже к своей страшной болезни, он всегда относился с юмором. Как, например, я изводила его занятиями под рояль, постановкой голоса — четыре года подряд (я училась в театральном институте). До чего же ему надоели все мои гекзаметры и упражнения! Стены были достаточно тонкими — все слышно. Но он только однажды, как всегда деликатно, сказал: „Господи! Хоть бы что-нибудь новенькое выучила, а то все „щит перед грудью!"

Тогда в театральном институте увлекались биомеханикой, акробатикой, заставляли нас лазить по лестницам, кубам, площадкам... Папа смеялся: „Когда меня спрашивают, что делает ваша дочь в институте? — я отвечаю: оправдывает „кубы и площадки!" — и нарисовал меня акварелью — спящей с ногами на спинке дивана после очередного занятия „биомеханикой".

1925 год. После неудачного эксперимента с мотоциклом дядя Михаил Михайлович не угомонился, а решил собрать автомобиль. Опять ходил на Сытный рынок, копался в ржавых винтиках, колесах, частях. Покупал какие-то ролики, мотор. Из фанеры соорудил корпус, выкрасил в светло-серый цвет. Этот кузов помещался на диване красного дерева. Михаил Михайлович в короткой прозодежде ходил с горящей паяльной лампой по квартире и на этом же диване запаивал разные части. „Миша! Побойся бога! — робко протестовала мама, любившая нашу старинную мебель. „Вещи для меня, а не я для вещей!" — отвечал сурово дядя, направляя гудящую лампу на спинку красного дерева.

Наконец, автомобиль собран, поставлен на шасси, устроен для него гараж на Плуталовой улице — на заднем дворе у помойки, и вот папу сносят вниз Кира, Михаил Михайлович и наш знаменитый дворник Никита (огромный, рыжий, в немыслимых, спущенных штанах — так низко, что когда он наклонялся, была видна большая голая часть тела ниже поясницы). Несут папу в специальном складном кресле-носилках с вынимающимися ручками, сконструированном тоже дядей.

В автомобиле папа в меховой дохе Золотаревского сидит сзади, мама и дядя впереди. Пэгги, конечно, тут же; задние лапки у мамы на коленях, передние на борту автомобиля, громко лает на всех и вся. Такса, сидящая на задних лапках, стала эмблемой на автомобиле.

Автомобиль, конечно, был кустарный, смешной, часто портился, но папа ездил на воздух за город — это доставляло ему огромное удовольствие и пользу. Он набирался новых впечатлений, приезжал бодрый, веселый. Есть его письмо ко мне об одной из таких поездок.

Как же он умел видеть все вокруг, выделять нужное, всегда с юмором!

У меня есть маленькая гравюра: все они трое едут в этой машине по дороге.

1925—1926 годы. Иногда мама и дядя Михаил Михайлович возили папу в кресле в кино „Молния", что недалеко от нас на Большом проспекте. С разрешения директора его ввозили в боковую дверь до начала сеанса, билеты всегда покупались на места, перед которыми был проход, и кресло ставили в проходе. Папа с удовольствием смотрел заграничные фильмы тех лет. Видел Мэри Пикфорд, Дугласа Фербенкса, Конрада Фейдта, Эмиля Яннингса и многих других. Такие „походы" не несколько дней подбадривали и радовали его.

В 1926 году несколько раз бывал на спектаклях Большого драматического театра, для которого делал декорации и костюмы к „Блохе". Видел премьеру „Женитьбы Фигаро", „Заговор императрицы". Очень ему понравилось оформление спектакля „Фальстаф" тогда еще совсем молодого Н. П. Акимова. „Какой талантливый художник, у него большая будущность", — заметил он и не ошибся.

Очень сложно было доставлять папу в театр, но сколько радости испытывал он, сидя в ложе, рассматривая публику своими зоркими глазами, подмечая все удачное и неудачное — как верны и умны были его критические замечания!

Когда на премьере „Блохи" публика устроила ему овации, встав со своих мест и повернувшись к его ложе, — он только кивками головы мог ответить на эту благодарность зрителей.

Последние три года его борода начала седеть, и он сбрил ее, оставив только небольшие усы. „Что ты кокетничаешь?" — шутила мама, которая любила папину бородку.

„Нельзя, нельзя, — отвечал он, — к нам ходит много молодежи, бывают хорошенькие барышни, меня борода старит!" Ему сшили черный пиджак, он всегда был в красивом галстуке, безукоризненном воротничке и очень следил за собой, особенно при гостях.

Вечер. Втроем садимся пить чай в папиной мастерской за маленький столик. Тепло, уютно. Мама, папа и я.

„Как хорошо! — говорит весело папа. — Мы одни, гостей нет! Наконец можно посидеть и выпить чаю одним!"



109. Портрет Юлии Евстафьевны (жены художника)

Звонок. Сразу приехали трое. Каждый день, а уж вечером особенно, — у нас народ. Папа любил детей, радовался им, все его интересовало. Даже мои гости — мальчишки и девчонки, приходившие из школы.

„Покажи, покажи своих гостей !" — всегда требовал он, со всеми был ласков и внимателен.

В 1925 году родители поехали по Волге до Астрахани. Папа навестил своего первого учителя Власова. Он прощался навек с городом, где родился, где впервые взял в руки карандаш и кисти, начал свой путь в искусство. Прощался с Волгой. Потом они поехали в Белую Церковь под Киев. Там папе очень понравилось. Писал этюды парка Броницкой, внутренность хаты, в которой жили, пейзажи Украины. В 1926 году они были в Лебедяни, у родных Е. И. Замятина — на родине последнего. Оттуда папа привез очаровательные этюды города с церквушечками, белыми домиками.

В 1926 году папа написал мою подругу Е. И. Александрову, лежащую обнаженной на кушетке, руки за головой. Хотел написать рядом меня, одетую, сидя. Но я, обидевшись, что пишет он не меня, отказалась позировать. Так эта вещь и не была закончена в замысле.

В конце 1926 года он сделал мой последний портрет в синем платье с обнаженным левым плечом. „В новой манере“, — считал он. Портрет необычен по освещению — с правой стороны.

Когда папа начинал чей-нибудь портрет, то сначала некоторое время присматривался к человеку, его характерной позе, жесту, находил типичный поворот головы, подмечал манеру сидеть и тогда только начинал писать. Всегда просил разговаривать, улыбаться, чтобы было живое лицо. „Ну, а теперь помолчи-ка минутку“, — говорил мне, охотно всегда болтавшей, и двумя-тремя мазками делал до того мое выражение, так всегда похоже, что его друзья говорили: „Ну, Ирина у него и с закрытыми глазами всегда выйдет как живая!“

Иногда устанешь сидеть, сгорбишься, он говорит: „Ну-ка, приободрись“, — и опять выпрямишься и позируешь. Я позировать любила даже в детстве.

Меня всегда поражала его удивительная способность сразу, с первых мазков находить сходство. Вот только чуть-чуть наметит контуры, чуть тронет глаза, рот, и уже видишь — похоже, живой человек!

Как-то вечером я вошла в мастерскую и вздрогнула: в кресле сидит Золотаревский в шубе — а было лето. До того показался живым, что стало страшно.

Последний год ему очень захотелось нарисовать меня пастелью. „Непременно пастелью, овальный портрет, обнаженная шея, плечи и руки, — этакая Путя Борисовна!“ — но, к сожалению, этот портрет так и не был нарисован.

Радовался, как ребенок, когда В. В. Воинов и Г. С. Верейский помогали ему печатать гравюры. Очень хотел мне и Кириллу напечатать экслибрисы.

В 1926 году у нас появился студент-японец, любитель живописи Кумано-сан. Незадолго до смерти папа стал писать его портрет. Этот японец всегда дежурно улыбался, по-русски говорил хорошо. Папа пригласил его к нам на пасху — отведать русских народных кушаний. Он явился с цветами и подарками — преподнес папе белый шелк, на котором японцы пишут картины, веер и мне — пудру. Пропал он так же внезапно, как и появился. Но портрет его остался на мольберте, это была последняя работа папы. Он, как всегда, с жадностью ухватился за возможность написать нового, интересного для него человека — желтое лицо, черные волосы, пестрый фон. Портрет был очень похож.

Кустодиеву в 1924 году предлагали покинуть родину, ехать „туда“, — сулили золотые горы, рисовали райскую жизнь: „Вас там так ценят, будете жить, работать, лечиться“. Папа даже побледнел от возмущения: „Я — русский, и как бы трудно нам всем сейчас здесь ни было, я никогда не покину свою Родину!“ Не помню, кто был этот „предлагавший“, но руки ему папа уже больше не подал и долго волновался, вспоминая этот разговор и „предложения“. Да, он не бросил свою Родину в трудные годы. Он стойко и мужественно переносил все лишения тех суровых лет, холод, нехватку во всем. Работал ежедневно, ежечасно, создавая, несмотря на болезнь, свои картины „для народа“, „для всех“, как он любил говорить.

110. Портрет Юлии Евстафьевны (жены художника)
1926


КИМ
Б·К·
1926

Последние два года у него почти совсем высохла кисть правой руки, он показал как-то ее мне: „Смотри, как запали мускулы, совсем высохла. Эх, ножки, ножки бы мне!“ Сколько невыразимой муки было в этих словах, и сколько мужества и терпения!

Сильным, героическим, настоящим человеком был мой отец — великолепный творец, зовущий к радостям жизни. И еще: таким же настоящим, с большой буквы Человеком была и его верная подруга — моя мать, Юлия Евстафьевна. Когда он познакомился с ней, это была очаровательная, умная девушка, художница. Окончив Смольный институт, она поступила работать машинисткой, совмещая службу с учением в школе Общества поощрения художеств.

Необычайной душевной чистоты и по-детски доверчивая женщина. Чудесная, нежная мать. За пять лет она подарила мужу троих детей. После потери младшего сына второе несчастье пришло в дом: началась страшная болезнь папы. Сколько любви, преданности, какое чувство долга нужно для того, чтобы пятнадцать с лишним лет, всю молодость отдать на помощь, физическую и душевную поддержку своему мужу. Никогда ни слова недовольства, упрека. Сиделка, опытная сестра. Верный друг, мать, хозяйка. Все тяготы жизни, все заботы по дому, семье лежали на ней одной. Да, папа знал, кого выбрал себе в спутницы жизни, знал, что она достойна его. Я хочу, чтобы и все это знали, ибо без ее повседневной помощи и ухода он не мог бы жить, не мог бы работать.

1926 год. Здоровье папы все ухудшалось. Ферстер, делавший последнюю операцию, хотел понаблюдать его и попробовать еще чем-нибудь помочь. Стали хлопотать о заграничных паспортах для него, мамы и дяди в качестве сопровождающего. Хлопоты длились долгое время, папа очень ждал консультации Ферстера, верил в его помощь. Но . . . паспорта мы получили, когда было уже поздно.

После смерти папы мы еще некоторое время оставались в нашей прежней квартире. Как тяжело, как пусто стало в ней! Он — везде, во всем — в каждой картине: вот так писал, это сказал, это его кисти, он так держал их в руках, его палитра... А вот его нет!.. Картины висят на своих местах. И его любимая „Красавица“ и „Девушка на Волге“, все, что он писал и с такой любовью оставил потомкам.

Никто уже не кричал мне по утрам: „Айришь, умываться!“

Друзья папы, первое время еще навещавшие нас, постепенно исчезли. Мама очень горевала об этом, а я утешала ее: „Не огорчайся, мама. Ведь все ходили к папе, мы не такие, с нами не так интересно. Что же поделаешь!“

Мама получила персональную пенсию — 175 руб. Она купила пишущую машинку и вспомнила свою специальность далеких лет, стала работать дома — печатать. Разобрала и привела в порядок весь папин архив — письма, документы. Перепечатала его письма к ней, ко мне и Кириллу. Работала над этим несколько лет.

Мы переехали в квартиру в этом же доме из четырех комнат — мама, я и дядя Михаил Михайлович.

В 1930 году, когда дядя уехал на дальнюю стройку, Кирилл переехал к нам со второй женой. В 1933 году у них родилась дочь Татьяна. Всю свою материнскую любовь мама перенесла на внучку. Она буквально вся светилась, смотря на девочку, жила думами и заботами о ней. На машинке она работала до последних дней своей жизни — не хотела зависеть от кого-нибудь из нас, быть кому-то в тягость. Даже в войну печатала для ЖАКТ'а бесплатно. У нее постоянно

болели руки, были больные почки, а она сидела ночами, обложенная грелками, доканчивая срочную работу, чтобы к утру точно в срок ее сдать.

Летом уезжала с внучкой под Кинешму, в любимые свои места, жила там в избе, которую снимала на лето.

Когда в 1941 году началась война, она категорически отказалась эвакуироваться — „я здесь родилась и никуда отсюда не уеду !". П. Е. Корнилов предлагал нам уехать с Русским музеем, и опять тот же отказ.

Мама умерла в 62 года. Умирала мучительно, тяжко.

Умерла мама, и рассыпалось все — и семья, и квартира.

„Мать — это сила, она держит всю семью !" — говорила С. В. Шостакович, пережившая ее на много лет. Как это верно !

1927 год. Последняя весна жизни папы. Уже с февраля-марта он часто стал сидеть, задумавшись, как-то весь съежившись, не работал, молчал. Войдешь к нему, а он точно не замечает, голова поникла. Бедный ! Как он устал, устал от вечных страданий, нет больше сил...

Как-то мы выбивали и прятали зимние вещи в сундуки. Я вошла к нему и говорю: „Папа, я хочу и твой плед выколотить, в нем много пыли !". Этим пледом были покрыты его ноги. „Эх, меня самого уже пора выколотить и в сундук положить !" — ответил он так, что мне стало не по себе от его тона, такого необычно безнадежного для него.

В начале мая они на дядином автомобильчике поехали в Детское Село (г. Пушкин) в гости к А. Н. Толстому. День был солнечный, но ветреный. Мама, как всегда, хотела его одеть в доху Золотаревского, которую папа несколько лет надевал на прогулки, но он заупрямился: „Тепло, поеду в драповом !" Никакие мамины просьбы и уговоры не помогли. „Да отвяжись ты, Юля, от него", — поддержал его и Михаил Михайлович.

Автомобиль ведь был открытый, и папу, по-видимому, продуло по дороге. Он заболел. Вначале еще бодрился. В день его именин к нему приехали в гости из Большого драматического театра: Н. Ф. Монахов с женой, Г. М. Мичурин, В. Я. Софронов. Привезли домашних наливок, ликеров. За столом папа был очень оживлен, много шутил, острил как всегда. А потом пришлось лечь в постель, так как хоть и незначительно, но начала подниматься температура.

Лечивший его наш домашний врач Б. А. Картиковский обнаружил воспаление легких. У папы пропал аппетит. Лежал он у себя в спальне. Иногда его вывозили в мастерскую — там было больше воздуха, дышал он трудно. Иногда немного полусидел в кресле. Пригласили к нему профессора Штернберга, который ничего угрожающего не нашел. Ставили банки. Температура была не выше 37,8, но есть он по-прежнему не хотел, и это всех нас очень огорчало. Лежа доделывал эскизы костюмов для Малого театра, к пьесе „Гусары и голуби" В. М. Волькенштейна (поставлена в 1928 году). Вечером, как всегда, читал на ночь.

Дня через два он почувствовал себя лучше и первый раз попросил есть. Съел немного компоту из черешни и кусочек булки. Мы все очень обрадовались — раз ест, значит ему лучше, значит начинает поправляться ! Это было праздником для всех домашних. Опять его вывезли в мастерскую, где он сидя порисовал для театра и карикатуру на меня (с чулком на голове).

26 мая я весь день сидела с ним, мама занялась хозяйством — жарила в кухне пирожки, он не хотел оставаться один и позвал меня.

„Подержи мне руки“, — попросил он. И я сидела около него и держала его руки в своих. Разглядывала „линию жизни“ на его ладони и сравнивала ее со своей. Он смотрел будто вдаль, каким-то отсутствующим взглядом... Несколько раз просил пить, пил морс.

Часов в шесть я должна была уйти в театр, смотреть в гастролирующем у нас Камерном театре „Адриену Лекуврер“ с Алисой Коонен. Папа слабым движением руки погладил меня по голове: „Иди, конечно, развлекись. Потом расскажешь. До свидания, — и долго, долго смотрел на меня. — Иди, моя девочка!“ — я поцеловала его в щеку, поцеловала обе его руки, как они лежали — ладонями вверх. Он опять слегка погладил меня по щеке.

И я не поняла, не осталась с ним, еще живым! Я не знала, что это было последнее его прощание со мной...

Папа лежал в белом гробу, утопая в цветах. Я причесала его последний раз. Его бедные руки сложены на груди, лицо спокойное, добрая улыбка.

Толпы народа в квартире, шли непрерывно люди знакомые и чужие. Ни снимать его, ни рисовать мама не позволила. Он всегда говорил сам: „Человека надо помнить живым, а не мертвым“.

Все эти три дня мы не спали. Ни одной слезинки ни у мамы, ни у меня, ни у Киры... Страшное горе раздавило нас.

„Мне все слышится, что он зовет меня из комнаты“, — говорит мама.

Я сразу стала взрослым человеком, юность кончилась. Мы не хотели уходить эти дни из дому, оставить папу — ведь больше никогда его не увидим!

Шесть белых лошадей, балдахин, белый с серебром гроб, горы цветов.

Шел дождь всю дорогу до Александро-Невской лавры. С нами были все друзья: Шостаковичи, Замятины, Золотаревский, Нотгафт, Воинов, Верейский и много, много других... Получили телеграммы из-за границы от Добужинского и Р. И. Нотгафт.

Когда гроб стали опускать в могилу, дождь прекратился, луч солнца осветил ее. Я стояла и думала: нет, это не его опускают в землю, это уже не папа. Он будет жить в веках в своем искусстве, папа всегда с нами в своих картинах, в русском искусстве.

Его похоронили на Никольском кладбище, вторая дорожка направо. Она стала называться „кустодиевской“.

В 1948 году прах его был перенесен в Некрополь. Резной дубовый крест, сделанный М. М. Трифоновым и В. В. Воиновым, перенесен тоже и сейчас стоит на его могиле. Эскиз памятника делал наш друг П. И. Сидоров, архитектор, ныне покойный.

Помню, на второй день после папиной смерти пришел с ним проститься И. В. Ершов — артист Мариинского театра. Он поклонился папе по-русски, до земли, поцеловал его руки и положил в гроб огромный букет белой сирени. На глазах его были слезы. „Какое горе! Какая потеря для всех русских людей, для русского искусства!“ — сказал он, целуя маме руку. Меня погладил по голове: „Бедная девочка!“

Как-то, кажется, весной 1927 года папа сказал:

„Я бы очень хотел, чтобы в момент, когда я буду умирать, я бы слушал траурный марш Зигфрида“ (из „Гибели богов“ Вагнера, который он считал лучшим из всех траурных маршей). В вечер его смерти этот марш исполнялся симфоническим оркестром в филармонии.

ПИСЬМА Б. М. КУСТОДИЕВА ДОЧЕРИ ИРИНЕ КУСТОДИЕВОЙ[1] (1909—1926)

1 30 мая 1909

Милая Иринушка

У меня позирует теперь Иичка*, с которой я делаю маленькую статуэточку, ее держит мама**. Она очень хорошо позирует, но вчера не хотела и плакала, ты никогда не плачешь, когда позируешь, потому что ты уже большая и понимаешь что это надо. Поцелуй маму, Киру и поклон фрейлин.

Твой папа

* Ия Кустодиева — дочь брата Бориса Михайловича, Михаила Михайловича.
** Лидия Александровна Кустодиева, мать Ии — жена Михаила Михайловича.

[1909]
2 С.-Петербург

Поздравляю тебя, милая Иринушка, с днем твоего рождения и целую тебя много раз. Я совершенно здоров, зубы у меня не болят. Пишу один портрет и делаю статуэтку — маму с маленьким ребеночком, для которого мне позирует Иичка.

Целую тебя.
Папа

[9 мая 1909]
3 С.-Петербург

Эта девочка Митиль, которая все плачет, когда они пошли с Тильтилем искать Синюю птицу. Я купил очень много открыток из „Синей птицы“, и каждую почту вы будете получать по одной. Привезу вам альбом, куда вы и будете их прятать. Очень скучаю без моей Иринушки. Целую крепко.

Твой папа

[1] Примечания к письмам сделаны И. Б. Кустодиевой.

4 — 1911, Дрезден

Милая Иринушка

Ходил сегодня по Дрездену и вспоминал, как мы сидели с тобой на Брюлловской террасе и смотрели на Эльбу. Теперь в ней много воды и ходят пароходы. Целую.

Твой папа

5 — 11 июня 1912

Милая Иринушка

Идет здесь дождь почти каждый день и я не гуляю, очень соскучился по траве, полям и лесу (поклонись от меня фрейлин), куда мы с тобой будем ходить. Посылаю тебе английских девочек, правда, они не очень-то красивы? ! И какие странные глаза у них — как у раков — выпученные ! Целую тебя.

Папа

6 — 21 мая 1913, Петербург

Милая Иринушка

Поздравляю тебя вместе с этим маленьким человечком с днем рождения, желаю тебе здоровья и быть умницей. Скоро и я приеду. 31-го вечером еду отсюда в Тверь, оттуда на пароходе в Кострому и из Костромы к вам. Целую тебя и Дэзи в мокрый носик.

Твой папа

7 — 14 декабря [1913], Берлин

Милая Иринушка

Пишу тебе первое письмо сидя за столом, а не в кровати. Чувствую себя довольно хорошо*. Что ты перестала мне писать? Дожидаюсь большого письма. Целую.

Папа

* Письмо написано в клинике, после первой спинно-мозговой операции в 1913 году.

8 — 25 сентября [1914], Москва

Милая Иринушка

Завтра или послезавтра тебе привезут чудесного котеночка Пупсика от В. В. Лужского*. Он еще молоденький (4 месяца) и не очень хорошо себя ведет и любит лазить на стол, если на нем лежит что-нибудь вкусное — ты его приучи к порядку. Не мучь его и не давай обижать Дэзи — пусть они живут дружно. Он очень ласковый. Целую тебя.

Папа

* Василий Васильевич Лужский — артист МХАТа, друг отца. (Портрет Лужского работы Кустодиева в Музее МХАТа.)

21 мая 1915
9 Петроград

Милая Иринушка

Поздравляю тебя с днем рождения, желаю здоровья, быть доброй и хорошей девочкой. Посылаю открытку, которую я только что нарисовал — это вид из окна мастерской — правда, довольно унылый — эти дни дождь, темное небо и прохладно. Очень хочется поскорей кончить здесь и уехать на солнышко. Как ты поживаешь, мама писала, что Рыжик потолстел. Как он встретился с Дэзи? Целую тебя и желаю здоровья — поцелуй маму и Киру.

Твой папа

10 сентября [1915]
10 Москва

Милая Иринушка

Спасибо тебе за письмо. Мы с мамой завтра утром едем в Ялту. Я очень скучаю о тебе и Кире. Как идут твои занятия? Поцелуй Киру, тетю Сашу и Васю*. Часы мы с мамой дарим тебе на именины. Здесь очень холодно и вчера даже шел снег! Ну, всего лучшего, целую тебя, будь умницей и веди себя хорошо без нас.

Папа

* Александра Михайловна Кастальская — старшая сестра Бориса Михайловича — и ее муж Василий Александрович Кастальский.

6 октября 1915
11 Ялта

Милая Иринушка

Мы с мамой имеем большую, очень светлую комнату на юг — перед окнами тополя, пальмы, розы и сосны — вдали горы. Весь день окна раскрыты, очень тепло. В 4 часа меня лечат грязью черной и довольно-таки скверно пахнущей, потом беру ванну, после нее немного ложусь на кровать до обеда, который в 7 час[ов] вечера. Очень скучно здесь все-таки, и мы дожидаемся дня нашего отъезда. Целую.

Папа

1916
12 Петроград, клиника Цейдлера

Дорогая Иринушка!

Поздравляю тебя с днем твоего рождения, желаю тебе здоровья. Дожидаюсь от тебя письма большого. Открытку с какой-то фабрикой я получил, но это совсем не то, что мне надо, мне нужна площадь базарная и гостиные старые дворы и церкви. Сегодня 2-й день, как я выхожу на двор под деревья. Целую тебя. Привет всем в усадьбе.

1916

13

Петроград, клиника Цейдлера

Милая Иринушка

Как ты поживаешь? Бегаешь, гуляешь за всех нас, мы с мамой очень без тебя соскучились. Как хорошо бы теперь вместе быть в „Тереме". Я начал работать и написал уже картину и несколько эскизов. Кира часто приезжает к нам. Я чувствую себя значительно лучше, много сижу — гулять давно не выносили меня, очень жарко и пыльно у нас на дворе, хотя там три липы теперь в цвету. Теперь меня перевели в 1-е отделение. Из окна видна Фонтанка и пожарная каланча у Калинкина моста. Сегодня я начал писать этюд — вид. Целую тебя. Привет Александровым*.

Твой папа

* Александровы — знакомые Кустодиевых, у которых жила летом 1916 года Ирина в их усадьбе под Кинешмой, пока Борис Михайлович был в клинике Цейдлера после второй операции.

1921

14

Старая Русса

Милая, дорогая Иринушка

Приехала ли ты в Петербург и как удалась твоя поездка в Москву? Мама писала тебе, как мы ехали сюда и как устроились. Здесь должно быть очень хорошо, пока я еще нигде не был, каждый день, как мы приехали, дождь — да и кресла еще моего нет, только вчера Золотаревский* приехал, привез его — но пока еще оно на вокзале — думаю, что сегодня буду сидеть в нем. А пока сижу у окна в своем плетеном стуле, читаю — и смотрю в окно, у которого большая липа и на ветках которой мокрые галки сидят. Каждый день в саду духовая музыка, репертуар довольно-таки старый и очень провинциальный — попурри из „Фауста", „Кармен" и бесконечные вальсы и марши. Публика гуляет очень поздно, так как сад принадлежит не только курорту, но и городу, а потом, когда все уйдут и все стихнет — ходит старик с колотушкой и стучит так, что все просыпаются. Очень походит по звукам на конец шумановского „Papillon" — так же затихают звуки шагов, говора, смеха и только вместо звона часов — ночной сторож с колотушкой. Очень скучаю без тебя, твоей музыки, так мне ее недостает!

Ждем от тебя большого письма. Целую тебя в круглую твою щечку и шейку.

Твой папа

Начинаю копить сахар для тебя, очень вкусный, вроде постного — выдают много, и я его всего не съедаю. Привезу.

* Золотаревский Исидор Самойлович — друг семьи, архитектор.

29 июля 1921

15

Старая Русса

Милая Иринушка

Не знаю, почему ты жалуешься, что не получаешь наших писем, мы тебе очень часто пишем или по почте или с оказией. Видимо, они долго идут по-всякому. Скорее получаем ваши. Об „импрессионистах" у меня особой книги не

было, есть кое-что в журналах в большом шкафу, в шкафу же карельской березы ты не ищи и вообще его не открывай, там все табак, папиросы и каталоги. Есть еще в истории [искусств], кажется, Мутера, это в большом шкафу, видимо, наверху. Вот все, что есть по этому поводу. Приеду доскажу тебе все, что тебя интересует. Если бы ты знала франц[узский] язык, я послал бы тебя к Ф[едору] Ф[едоровичу],* у него есть великолепные издания как раз об импресс[ионистах] и даже с цветными репродукциями. Как я рад, что ты заинтересовалась всем этим, и жалею, что не могу сейчас быть дома и помочь тебе. В большом же шкафу есть небольшая книжка Эмиля Бернара о Сезанне — очень интересная. Там же в числе небольших книг, прямо перед глазами, найдешь путеводитель по Эрмитажу Алекс[андра] Бенуа, в красном переплете. Они все стоят рядом, — „Старый Петерб[ург]", „Кострома" и „Эрмитаж". К сожалению, № „Аполлона" не могу тебе подарить, так как без этого номера весь комплект будет нарушен. Так как шкафы рядом, то всегда можешь его взять и смотреть. „Самый лучший Гоген" был у Щукина, была ли ты там? Целая стена чудесных его картин. Вся его прелесть — в яркой и звучной гамме цветов. Ну, приеду — поговорим. Целую тебя и советую переменить твое пессимистическое настроение на радостное, оптимистическое, так как изучать импрессион[истов] и быть печальной нельзя, ибо импресс[ионизм] — весь солнце, радость, движение, — а это все как раз дает радость и бодрость. Это явление в живописи как раз и было протестом против черных, скучных, безрадостных картин до него. Из темных, пыльных мастерских картину вынесли на природу, на свет, стали прямо писать настоящее солнце с живого солнца — залили картины светом и радостью. И сами они всегда производят впечатление этой радости жизни, радости от случайно упавшего луча солнышка, рефлекса зелени на обнаженном теле, синего неба, красного заката, тогда все кругом окрашивается в красный цвет и предметы теряют свой обычный вид, кажутся, дают впечатление (impreccion) необычное, некаждодневное.

И вот первое время импрессионизм и стал заниматься этим изучением цвета, который различен от различного способа освещения солнцем природы и предметов. Один и тот же белый дом утром имеет одну окраску, днем другую, вечером и ночью еще свою, не похожую на свой естественный цвет. В сущности, он даже никогда не бывает строго белым, так как постоянно меняет свою окраску, вернее оттенок. И так все предметы. — Вот это-то многообразие цветов и желание [их] уловить как можно точнее в данный момент и было задачей импрессионистов.

Скажи Гали Ев[геньевне]**, чтобы она позвонила (или позвони сама) Шимановским*** — 54-52, что они могут взять „Крестный ход" и, конечно, никакой расписки не надо. Я позабыл ей сказать об этом перед отъездом.

Ну, целую тебя много, много раз, обнимаю. Твой папа. Поклон Гал. Евг., Юре, Кастальским.

Занеси, пожалуйста, Ф[едору] Ф[едоровичу] вложенное здесь письмо. Воспользуйся случаем и попроси у него посмотреть книгу об импрессионизме.

* Федор Федорович Нотгафт — друг Кустодиева, коллекционер, искусствовед.

** Гали Евгеньевна — знакомая, жившая с Ириной в квартире, пока родители находились в Старой Руссе. С ней был и ее сын — студент Юра.

*** Шимановские, Ольга Ивановна и Антон Борисович, друзья Бориса Михайловича, коллекционеры. Ольга Ивановна позировала отцу, ее портрет — в художественном музее Латвийской ССР (Рига).

16

Дорогая Иринушка

Очень тебе благодарен за твое милое письмо. Я уже соскучился без тебя и мне очень недостает твоей милой мордочки, которую я так люблю. Представь себе, мы вчера здесь встретились у одного доктора с Богдановым-Березовским*, Митиным** товарищем, которого и ты знаешь. Он здесь с матерью и сестрой живет у этого доктора. Здесь был концерт учеников консерватории, где он тоже выступал со своими произведениями. Очень жалею, что не мог быть на нем. Не видела ли в Эрмитаже Ф[едора] Ф[едоровича], Эрнста*** или Дмитрия Дмитриевича****? Меня позавчера возили в моем кресле по городу. Он очень интересный! Сплошные липы, ивы, — широкие улицы, маленькие домики. Есть дом, где жил Достоевский — и где написал своего „Подростка", большой дом с тенистым садом, хочу его нарисовать. Целую тебя очень крепко.

Твой папа

* Валериан Михайлович Богданов-Березовский — композитор, музыковед и театровед.
** Дмитрий Дмитриевич Шостакович — композитор.
*** Сергей Ростиславович Эрнст — искусствовед.
**** Дмитрий Дмитриевич Бушен — художник.

13 августа [1921]

17

Старая Русса

Милая Иринушка

Получил твое письмо с посланным от Шимановского и узнали, что наша посылка дошла до тебя. Оказывается, Коршун* был и требовал свой портрет. Передай Гали Евгеньевне, чтобы ни под каким видом картины ему не давала и ничему не верить, что он скажет. Ты ведь знаешь, что это за человек и как ему можно доверять. И сама ему ничего не давай и не верь ни одному его слову.

Сегодня была комиссия и оставила нас до конца сезона — это, видимо, до 15 сентября. Мама очень хочет ехать раньше, я же не очень, так как ведь не скоро мне еще удастся побывать на природе. Ты уж извини мой почерк — если бы ты знала, как мне неудобно писать. Приходится это делать сидя в кресле, держа на весу книгу, на которой я и стараюсь нацарапать эти строки — рука висит и устает.

Целую тебя. Занимайся и постарайся все сдать к сроку.

Твой папа

* Работник Псковского художественного музея.

1923

18

Гаспра

Поздравляю тебя, милая Ирина, с днем твоего рождения. Желаю в особенности удачно выдержать экзамен и даже первой* („Лучше все, чем ничего"). Вспоминаю тебя часто, в особенности, когда беру солнышко, вот бы тебе сюда — это не то, что в Сестрорецке. Обнимаю и целую.

Твой папа

* Ирина держала вступительный экзамен в Институт сценических искусств.

19

Дорогая Путя Борисовна

„Sixjoues baise qros chat“
„Nous ici dit“
(Телеграмма одних супругов из России в Париж). Разгадай, в чем дело...

Путя, Путяшка*, ничего для тебя еще не написал, очень неважно себя чувствую — но — надейся „будет радость“ и будет этюд. Как только поправлюсь. Очень рад за тебя, что будешь у Комаровской** — все-таки на природе. Передай ей и Ольге Федоровне*** большой мой привет. Как „Дурилка“****? Целую тебя крепко.

Твой папа

* Путя, Путяшка, Путёныш — шутливое прозвище, данное Ирине.
** Надежда Ивановна Комаровская — артистка Большого драматического театра. Педагог и друг Ирины.
*** Ольга Федоровна Велецкая — приятельница Ирины, переводчица.
**** „Дурилка“ — Браилко, шутливое прозвище поклонника Ирины.

20

18 июля 1923
Гаспра

Мой милый и дорогой Путёнышек

(Это от слова „Путя“, но в какой форме грамматической — не знаю...) Спасибо тебе за милое письмо с описанием конфликта между „Дурилкой“ и Кокó*. Не думаешь ли ты, что это может кончиться, по меньшей мере, дуэлью? Вдруг придут да и начнут на твоих глазах пырять друг друга каким-нибудь холодным или горячим оружием? Держи всегда наготове кувшин холодной воды — в самый горячий момент схватки можешь вылить его на них, и можно ручаться, что поединок кончится благополучно. Ну, уйдут оба мокрые — вот и все!

Мы остаемся еще на месяц — до 20 августа. Мне так жалко уезжать отсюда и опять залезать в свою нору на Введенскую. На днях вспоминали тебя — здесь такой очаровательный щеночек фоксик, которого отдавали, как маленький беленький поросеночек! Это так бы тебе пошло — такой щеночек. Мама вчера вечером пошла пешком на Ай-Петри, сегодня вечером будет обратно. Это очень красивое место, оттуда чуть ли не весь Крым виден. Этюдов еще не писал, рисую портреты и заказной один молодой евр[ейской] дамы. Как кончу (она едет на этих днях домой), так начну писать красками. Правда, я еще так себя чувствую слабым, что писание красками меня очень может утомить, и вот я до сих пор все это откладываю. Не знаем, что это произошло с Шостаковичами**, они еще не приехали, мы ждали их в суб[боту] и воск[ресенье], когда они должны были быть уже здесь, как было в их телеграмме. Если бы они отложили день отъезда, они бы дали знать. Не случилось ли чего в дороге. А мама наняла им комнату уже недели полторы назад. Здесь сейчас хорошая музыка. У нас пианист Игумнов из Москвы и певец Минеев — баритон Боль[шого] театра в М[оскве], обоих я

нарисую. Сделал портре[т] Шаронова***. Ну, милая, целую тебя в самые любимые места. Поцелуй тетю Котю**** и Ольгу Федоровну.

Твой папа

Если приедут за портретом Мосягиной, назначь 5 червонцев за него и меньше не отдавай.

Истор[ия] иск[усств] есть в числе маленьких желтых книг в шкафу у твоей комнаты. „Ист[ория] иск[усств]" Бейе, если там нет, то у Кирилла.

Шостаковичи приехали сегодня, 19-го.

* Коко — Николай Лазаревич Бубличенко — друг юности Ирины и Кирилла, инженер-геолог.

** Мария Дмитриевна и Дмитрий Дмитриевич тоже должны были приехать в Гаспру и находиться под опекой Кустодиевых.

*** Василий Семенович Шаронов — певец, солист Государственного академического театра оперы и балета (б. Мариинского театра).

**** Екатерина Михайловна Вольницкая — младшая сестра Бориса Михайловича.

16 ноября 1925

21

[Москва]

Милая и дорогая Иринушка!

Пишу тебе накануне завтрашней операции*, назначенной в 2 ч[аса] дня, завтра уже будет некогда писать; все утро занято приготовлением к ней. Чувствую я себя отлично пока. Наркоза больше давать мне не будут, а только местную анестезию сделают. Рисовал сегодня гримы для Островского, сделал 9 рис[унков], — конечно, их пришлось наспех делать. Работать в комнате и с открытой дверью на коридор, где бродят хромые, завязанные и забинтованные больные — это не очень-то удачная обстановка для рис[ования] типов Остр[овского]. Ну, да что сделал — сделал. М[ожет] б[ыть], еще в театре и не пойдут на мои условия и не возьмут. Отношусь к этому довольно хладнокровно. Ну, милая, целую тебя, желаю успеха в работе и, особенно, в работе над собой и над своим отношением к людям. Привет знакомым, Бубличенко и др.

Обнимаю, целую.

Твой папа

* Третья операция в области спинного мозга в клинике В. В. Крамера в Москве.

Москва

22

Клиника*

Милая Путяшинька, целую тебя

и обнимаю, видишь, пишу, хотя с большим трудом!!! Устал, не могу больше.

Папа

* После третьей операции.

23

[1925
Белая церковь]

Дорогая Ирина

Вот мы сидим под „вишеньем, да під чирэшнэю", смотрим на голубое небо, едим вареники, запиваем галушками, заедаем „гречаниками", „іспиваем" молоко, кругом летают „боцяны", а подает нам „Параска" — самая настоящая Малороссия. Сказать, чтобы жарко, таки нет (это не по-украински, а по выговору здешнего национального меньшинства „дюже прохладно — тілко ветерэчек пиддувае, сердце грае, зобачки лае, а я тебэ вспуминаэ"). Вот как быстро я научился здешнему языку и могу даже стихи писать по-украински, это, оказывается, очень легко. А пока целую, спиваю, граю, пидглядаю, ны забываю мою дівчину ЫРЫНУ.

Твой папа — ТАТУ

24

27 июля 1926
Ленинград

Канэшно, она ему атэц, ана
ему лубит, ана ему плачит,
она ему хочет абнимать.
(Восточная песня)

Да, „ана ему любит, ана ему скучает и очень хочет абнимать", как ежели ты дочь, а я твой отец, то извиняюсь, скучаю. Хотя, конечно, скучая, все-таки делаю дело, работаю, езжу на „авто". Были в воскресенье в Сестрорецке весь день; отлично прокатились, обедали на балконе, за соснами, в которых лежали, сидели, дрались, пели песни, танцевали под музыку, пили или кричали, жгли костры. Море, с белыми, белыми шумящими волнами и горячий ветер. Небо, то в облачках, то крапает дождик, то горячее солнышко палит лицо — и воздух, чудесный воздух пахнет сосной, дымком, цветами и скошенным сеном, которое в стогах уже сохнет всюду. Веселый обед (мне досталась тарелка ботвиньи, стакан доброго красного вина и я имел „свою половину цыпленка", как в франц[узских] романах). Веселое прощание, вытаскиванье авто по узенькой дорожке и через канаву — и опять мы летим по шоссе, давя пьяных дачников и пролетариев*, мелькают домики, собаки, коровы, сосны, жирная дачница с накрашенными губами, голыми ногами, дети, воробьи, встречные поезда, мороженщики, мотоциклетки, велосипедистки — трусики, парочки, козы, куры и вдали, на закатном солнце под кучевыми облаками — Петербург, красивый, как Венеция, острова, ямы, булыжники, милицейские, папиросники, газетчики, Введенская, Никита**, лестница, и вот я опять дома — и всего этого как не бывало, побаливают только бока, да спать хочется! Вот как я провожу время. Кирилл так торопится, что не могу больше писать. Целую тебя и Марусю***.

Твой папа

* Конечно, шутка.
** Дворник, помогавший вносить Бориса Михайловича на четвертый этаж. Лифт в те годы не работал.
*** М. Д. Шостакович, в то лето они вдвоем с Ириной жили на даче в Знаменке, около Нового Петергофа.

17 августа [1926]

25

[Лебедянь]*

Вот, милая Иринушка, как я [к письму приложен рисунок] провожу день; сижу в саду под яблоней, сзади „Тихий Дон“ — всюду яблоки и гуси, гуси и яблоки, на горе церкви божия, а в голову осы жалят, а на небе солнце хмурит свои глаза и почти все время прячется за тучи. А сегодня — весь день дождь — и я весь день дома!

Кстати, был ли Кирилл в Алекс[андринском] театре и как там „Виринея“**? Поцелуй „Бегу“*** в нос, скоро увидимся. Целую тебя.

Твой папа

* Письмо написано в г. Лебедяни, где Б. М. и Ю. Е. Кустодиевы жили летом у родственников писателя Е. И. Замятина.

** Кирилл писал по эскизам отца декорации к спектаклю „Виринея“ Л.Н. Сейфуллиной для Ленинградского государственного академического театра драмы (б. Александринского).

*** „Бега“ — шутливое прозвище таксы Пэгги.

Н. Л. БУБЛИЧЕНКО

НЕМНОГОЕ ИЗ ДАЛЕКИХ МОИХ ВОСПОМИНАНИЙ О Б. М. КУСТОДИЕВЕ

В 1927 году я видел Б. М. Кустодиева в последний раз. Больным и здоровым, как всегда. Смерть тогда казалась отвлеченным понятием. Разговоров о ней не было. Печальная весть застала меня с запозданием на полтора-два месяца. Я, молодой инженер-геолог, в то время находился в далекой экспедиции на Алтае. Да, геолог... Попросили меня написать воспоминания о замечательном художнике и человеке, но можно было бы и отказаться, ведь я не критик, не искусствовед, не писатель, не художник, не певец, не музыкант... Да и писать привык о геологических науках... и все же взялся написать. Во-первых, знавших лично Бориса Михайловича, да еще сколько-нибудь близко, осталось не так уже много; во-вторых, и это самое главное, я один из тех, кто любит искусство. Для таких и творят и творили художники.

Быть может, будет интересным познакомиться с мыслями не знатока, не искусствоведа, а просто человека, который часто видел Бориса Михайловича и за прошедшие годы еще больше полюбил его творчество.

На Введенскую улицу, дом 7 (в дальнейшем улица Розы Люксембург, а сейчас Олега Кошевого), в новый дом (стиля модерн, каких много было выстроено в Петербурге перед первой мировой войной), мы переехали почти одновременно с Кустодиевыми. Борис Михайлович, уже и тогда тяжело больной, нуждался в постоянной медицинской помощи. Мой отец стал домашним врачом не только Бориса Михайловича, но и всей семьи Кустодиевых. Бывший земский врач, отец был всесторонним медиком. Исключительной души человек, широкообразованный, он умел привлекать к себе людей и внушать доверие, а для больных это большой залог успешного лечения. Кустодиевы стали пациентами и моей матери — зубного врача, человека необычайно доброго.

В семье у нас довольно регулярно собирался струнный квартет любителей. Как-то их слушал и Борис Михайлович — состоялась „выездная сессия" в квартиру Кустодиевых. Музыку Борис Михайлович любил и понимал. С большой охотой он слушал Митю Шостаковича, в будущем композитора, народного артиста, гордость нашей Родины — Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, но в те времена еще школьника, послушно игравшего нам, молодежи, фокстроты, а для Бориса Михайловича и настоящую музыку. Впрочем, среди гостей Кустодиевых не любивших музыку не было.

Увлекался я рисованием с детства, с юности, волнуют меня картины и до сих пор. Над моим письменным столом висит портрет отца — Лазаря Ивановича Бубличенко, врача, лауреата Государственной премии, висят и фотографии, но смотреть в его глаза на портрете работы Бориса Михайловича и сейчас, спустя много лет после смерти отца, я спокойно не могу — они живые, в них трепещет душа, жизнь.

Как это сделано — тайна художника, его гения. А вот фотографии, точное изображение —мертвы.

С Кирой, сыном Бориса Михайловича, в дальнейшем известным театральным художником, я сошелся как-то быстро и незаметно. Общим увлечением был гребной спорт, зимой — лыжи, девушки, а главное — молодость. Увлечение Киры и Ирины лыжами нашло отражение в картине художника „Лыжники" 1919 года, где изображены Кира и Ирина.

Пейзаж здесь не совсем парголовский, где происходило катание; небо и морозная дымка типично кустодиевские.

Немного мы, молодые люди, увлекались Ириной, искренней и очень непосредственной. Немного! — много нельзя было, не удавалось. Относилась она к нам, начинающим инженерам, несколько пренебрежительно: „Ну что же — можно, конечно, и инженерами быть!" Сама же готовилась к иной, сценической деятельности. Она стала частой участницей наших молодежных мероприятий, хотя спортсменкой не была.

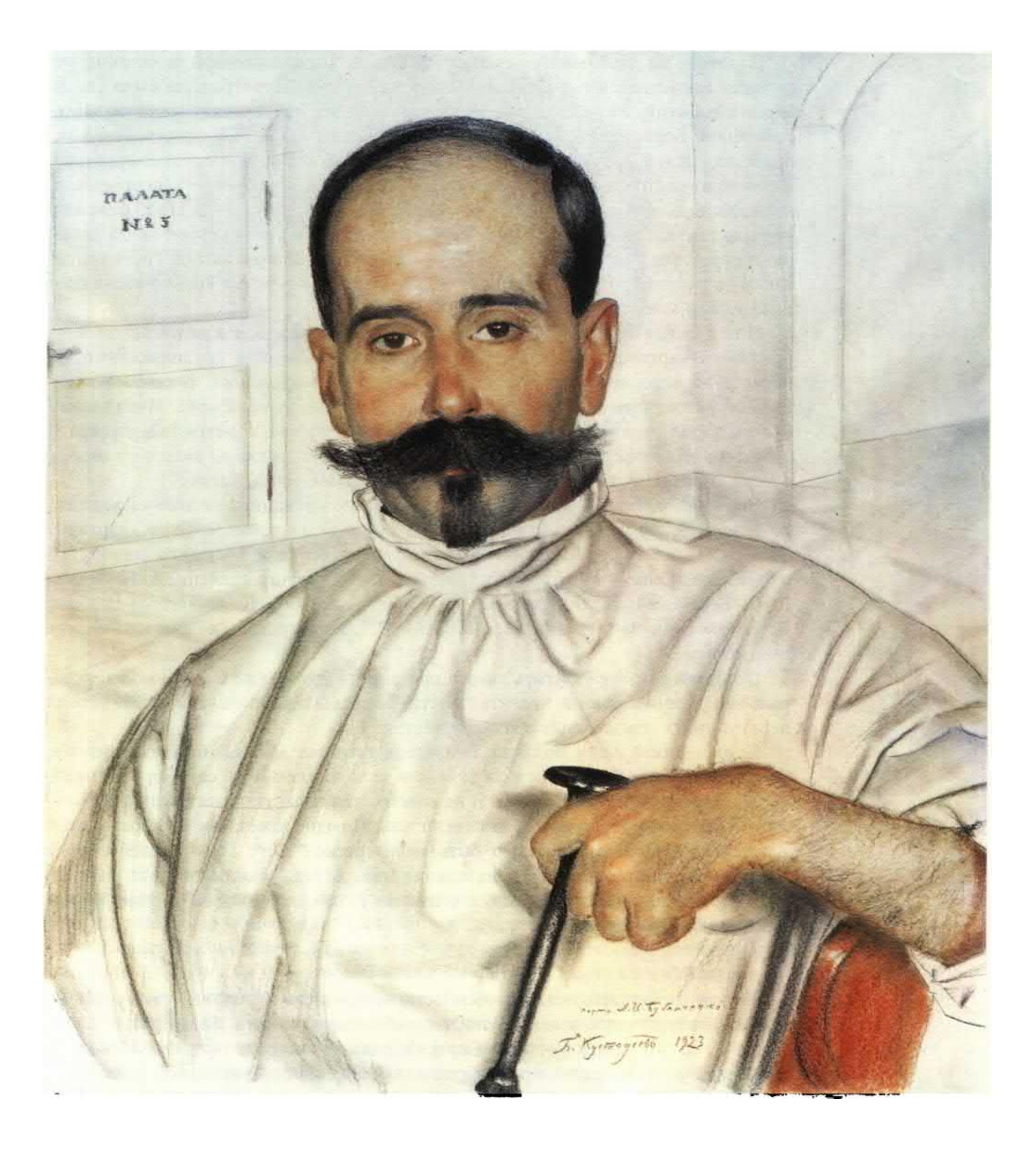
И Борис Михайлович и Юлия Евстафьевна предоставляли своим ребятам заниматься, чем они хотели. Впрочем, дело не обходилось и без нотаций, и даже частых иногда.

Дом держался Юлией Евстафьевной — властной, но очень тактичной хозяйкой. Как-то так выходило, что слушались мы ее беспрекословно.

В здоровом теле — здоровый дух; нет, бывает и наоборот: в больном теле — здоровый дух. Таков был Борис Михайлович. Мы тогда, со свойственной молодости жестокостью, воспринимали как что-то само собой разумеющееся, что вот сидит человек в кресле, с неизменным пледом на коленях, сам встать не может, передвигают его по комнатам в коляске. Жалоб на болезнь мы не слышали, только видели, как Борис Михайлович перебирал иногда пальцами правой руки — они уставали от работы, немели, — сказывалась болезнь. А рисовал он почти всегда, даже при гостях, вечером, когда шла мирная беседа, к которой он, впрочем, всегда прислушивался или принимал участие — тихий, спокойный, сдержанный, приветливый.

Обычно вечером он выполнял небольшие рисунки, наброски, эскизы. Короткий петроградский день отводился для больших работ. На вечер они отставлялись в правый угол у окна, самое спокойное место, там никто не проходил, и случайных повреждений не могло быть.

Настоящей студии Борис Михайлович не имел. Ее заменяла светлая комната с двумя большими окнами, выходившими на небольшую площадь. На ней стояла церковь, сохранилось лишь ее изображение на картине Бориса Михайловича, посвященной началу революции, „27 февраля 1917 года". Толпы восставшего народа, сугробы снега, морозный, белый, розовато-сизый кустодиевский дым валит из труб прямо вверх. На картине частично видна и баня на Б. Пушкарской улице, в которой Ф. И. Шаляпин любил париться после спектаклей в Народном доме. Баня существует еще и сейчас.



111. Портрет Лазаря Ивановича Бубличенко
1923

Впрочем, на этой малоприметной площади, расположенной в стороне от главных магистралей города, где бурлил тогдашний Петроград, не было столь бурных событий, изображенных на картине, но все же площадь не оставалась спокойной. Борис Михайлович наблюдал за всем из окна своей студии. Имел ли право художник нарисовать происходившее, как говорится, с преувеличением? Конечно имел. Даже такая, казалось бы, деталь, как сугробы снега, непроезжая площадь, ведь это именно тогдашний Петроград — неповторимый. Но 27 февраля не было таких сугробов на площади, они появились немного позже, когда дворники перестали убирать улицы. Они покрылись волнообразными гребнями, и санки то поднимались вверх не гребень, то опускались вниз. Только весна сделала улицы улицами.

В те далекие времена художнику приходилось быть еще и коммерсантом — продавать картины, да повыгодней заключать договоры с организациями — полегче по исполнению и потяжелее в денежном выражении. В семье Кустодиевых коммерческими способностями не обладал никто. Борис Михайлович охотно дарил свои рисунки и картины, а лучшие из них подолгу задерживал у себя дома. Конечно, не потому, что картины ценились тогда до смешного низко, а мерилом стоимости служили сухая вобла, пшенка, мука, масло...

Борис Михайлович был окружен постоянным вниманием не только родных, но и друзей. Прикованный к креслу, он редко-редко покидал свою квартиру. Возможно, это стало одной из причин, почему его дом посещало множество людей. Среди них — лучшие представители искусства того времени: А. Н. Бенуа, Г. С. Верейский, И. Э Грабарь, М. В. Добужинский, К. С. Петров-Водкин. Встречался он и с А. М. Горьким, А. В. Луначарским и многими-многими другими.

Особенно следует отметить такого преданного друга, как В. В. Воинов, который вел дневник жизни и деятельности Бориса Михайловича и опубликовал первую книгу, посвященную его творчеству.

Борис Михайлович получал правительственные заказы, был академиком, широко известным в России и за рубежом художником. Как сам Борис Михайлович относился к своей славе? Я не помню, чтобы он этим когда-либо „похвалялся“ или даже упоминал об этом вскользь. Но одно замечание осталось у меня в памяти: „Посредственностью быть неинтересно!“ Это было сказано среди нас — молодежи, очевидно, в назидание нам. А ведь каждый из нас начинал жизнь с желанием стать первым, а кончаешь с сознанием, что не сделано ничего или сделано ничтожно мало...

Кто не любит истории, в особенности истории своей родины, тот не поймет картин Кустодиева, купеческого и народного типажа и быта. Такие разве только скажут, что это мастер рисунка и краски, равных которому трудно найти.

Случайно или преднамеренно рисовал Борис Михайлович мир купечества уверенным в себе, в своей силе, значении? В конце концов это даже не так уж важно. Чутьем художника Борис Михайлович сумел понять и отразить мир ушедший, во всяком случае, часть его. Этим творчество Бориса Михайловича приобрело огромное социальное значение, оно уже давно перешагнуло рамки только художественного. Отошли в прошлое лихачи, купцы, трактиры, разбитные половые, масленицы, монахини. Правильно понять картины Бориса Михай-



112. Портрет
Николая Лазаревича
Бубличенко
1924

ловича — значит правильно понять ушедшую эпоху. Никак нельзя игнорировать эту социально-общественную сторону и едва ли не самую главную в творчестве Бориса Михайловича. Грубо, неверно будет зачислять его в певцы праздной, сонной провинции прошлого. Такими бы картины Бориса Михайловича не выжили. Около пятидесяти лет прошло со дня его кончины, многое переоценено, забыто за это время, а произведения Бориса Михайловича живут, о них спорят, пишут, ими интересуются, любуются. Это уже испытание временем.

Широко известная картина „Купчиха за чаем“ 1918 года (Государственный Русский музей), много раз воспроизводившаяся в различных изданиях, — одна из типичных кустодиевских, с кустодиевским пейзажем, нарочитым, но таким естественным, понятным и ласковым. Натура? — это была молоденькая студентка — медичка 1-го курса, стройная, светлая шатенка с румяным, очаровательным круглым личиком, а вышла первостатейная, дебелая купчиха, но с теми же умными, лучистыми, как и у самой натуры, глазами и красивая, пусть

по-кустодиевски пухлая, но красивая и привлекательная. Как сложилась дальнейшая судьба натуры — Гали Адеркас — не знаю. Институт она не смогла кончить и как-то незаметно исчезла из дома, где жили и мы и Кустодиевы. Получилась ли из Гали пышная красавица? Как закрутил ее стремительный поток того времени? Не знаю. Кажется, она круто повернула свою жизнь и стала артисткой. Портретное сходство сохранено в картине удивительное, даже в таких, кажется, мелочах, как поворот головы с легким наклоном и оттопыренный мизинец правой руки, держащей блюдце. В конечном итоге — это и картина и портрет. Неоднократно такой художественный прием можно встретить в работах Бориса Михайловича: Маруся Шостакович, сама Ирина, Кира. А вот первая жена Кирилла, Наташа Оршанская (теперь уже давно Наталья Львовна — известный график) в купчихи не вышла. Не удостоилась этого звания и собственная жена Бориса Михайловича — не тот типаж, хотя изображена Юлия Евстафьевна на многих картинах и обычно прекрасно.

Уже после смерти Бориса Михайловича Кирилл, разбирая оставшийся архив отца, показывал мне небольшой рисунок — набросок Гали Адеркас лежащей. Говорила об этом Галя и мне: „Не считаю стыдным позировать художнику раздетой". Рисунок очень скупых линий, ничего „купеческого" в нем не было. Как его использовал в дальнейшем творчестве художник, где он хранится сейчас, и вообще существует ли — не знаю.

Я не видел, как рисовал Борис Михайлович портрет моего отца. Рамок от картин в те времена было очень много, ими никто не интересовался, разве только как растопкой для „буржуек". Много рамок было и у Кустодиевых. При мне Борис Михайлович подбирал из них рамку для портрета отца, показывал их ему брат Михаил Михайлович. Он же и подгонял рамку под портрет, строгал, клеил. Этим Михаил Михайлович вообще любил заниматься. Картины его не интересовали. Умный, дельный инженер, он говорил: „Я пойду туда, где колесики вертятся". Его комната — склад „колесиков", механическая мастерская, но картины — нет, это не для него. Так два брата, очень дружных, избрали себе резко различные жизненные пути. Жили они с 1922 года вместе, до самой кончины Бориса Михайловича.

Фон на портрете моего отца не совсем кустодиевский. И все же это кустодиевский прием — показ человека и его жизненного призвания, в данном случае профессора-медика. И просто и сложно, но как все делается понятным зрителю! Выдержанный в черно-белых светлых тонах коридор клиники и (кустодиевская шутка!) надпись на дверях: „Палата № 5". Белый халат, стетоскоп в руках, каким сейчас медики уже не пользуются. Видна спинка кресла красного дерева стиля ампир, кажется, единственная роскошь в квартире Кустодиевых. В портрете поражает удивительная тщательность и даже как будто подчеркнутая точность в рисунке лица. И в то же время жизненность. Может быть, именно меня, так хорошо знавшего отца, особенно трогает эта жизненность, весь склад характера отца, его несколько усталые, живые умные глаза. Отец был спокойный, сдержанный и в то же время деятельный человек. Все это (возможно, мне лишь только кажется) отражено в портрете. Несколько утрирована, но характерна волосатая рука отца! Наверно, не случайно она показана с закатанным рукавом халата.

Мой портрет цветным карандашом нарисован очень быстро, кажется, состоялось всего два-три коротких сеанса. Изредка перекидывались фразами: что



113. Старая Русса
1921

думаете делать дальше, когда кончите институт, и другими. „Коля, вот так держите голову!“ Я держу. „Коля, поверните голову в прежнее положение, налево“. Как же она у меня повернулась без моего ведома?! Я не видел, как подвигалась работа, стеснялся посмотреть. Только под конец взглянул, когда Борис Михайлович, уже заканчивая портрет, с досадой поправлял неудачно проведенный карандашом штрих в волосах.

Портретное сходство, говорят, было очень большое. Подмечен и полуоткрытый рот — напасть моего детства — предмет постоянных насмешек: „Закрой рот — ворона влетит!“.

Портрет делался тайком от родителей, к их семейному торжеству: „Дорогимъ Евгенiи Юлiановнѣ и Лазарю Ивановичу Бубличенко в день серебряной свадьбы от Б. Кустодiева 23 янв. 1924“. (Кажется, до конца своей жизни Борис Михайлович сохранял старую орфографию.) Рамка — узкая полоска из белой жести, символ серебряной свадьбы, — сделана тем же Михаилом Михайловичем. Было трудно достать жесть, но у Михаила Михайловича и это нашлось в конце концов. Сохранилась она и сейчас — только сильно потускнела.



114. Эскиз декорации к драме Л. Сейфуллиной „Виринея“. Третий акт

Оба портрета, так же как и другие картины, пережили блокаду и висят у меня в комнате.

Мой подарок родителям к серебряной свадьбе — серебряные кольца для салфеток. Перед вручением я предварительно показал их старшим Кустодиевым, был доволен их одобрением. Ирина любила насмешничать — „Ничего оригинального нет!“ И тут же получила от мамы замечание.

Другой мой „подарок“ был преподнесен родителям несколько месяцев позже: я окончил Горный институт.

Ребята Кустодиевых, по-видимому, любили мою маму. Один из экземпляров своего первого печатного произведения — альбома воинов различных времен и народов для раскрашивания — Кирилл, будущий театральный художник, преподнес моей маме с дарственной надписью.

Дорога мне и другая наша картина Б. М. Кустодиева — этюд „Старая Русса“ 1921 года. Очень уютный кустодиевский пейзаж, с вечерним небом в желтоватых тонах с переходом в фиолетовые и пробивающимися сквозь сизые облака лучами солнца. Мотив, часто повторяющийся в картинах Бориса Михайловича. Невзрачная одинокая церковь, улица безлюдна, идут коровы, но (опять шутка !) повернуты задом к зрителю. Особенно дорога мне надпись на обороте картины, как

память: „К Новому Году с уважением и любовью дорогому Лазарю Ивановичу. Б. Кустодиев. 20/XII—24“.

Отец мой был украинец и очень любил все украинское. Сделать человеку приятное — это было в духе Бориса Михайловича, и он все же нашел у себя „украинское“. И вот папе подарен эскиз к декорации „Майская ночь“. Ему был подарен еще один эскиз, к декорации третьего акта „Виринеи“ Л. Н. Сейфуллиной. Эту постановку в Театре драмы в Ленинграде я не видел. Внутренность избы. На столе у стены бутылка. Самовар и горшки на верхней полке, у потолка. Традиционная русская печь. Сцена оживлена фигурой женщины в цветастом синем платье и ярким лучом солнца, врывающимся из окна справа.

Борис Михайлович рисовать любил полнокровных, цветущих женщин, как Рубенс и Тициан, хотя в совершенно ином плане. Но полюбил он навсегда Юлию Евстафьевну, сохранившую стройность до самого своего печального конца — смерти в блокадном героическом Ленинграде.

Кажется, чем больше схватывала болезнь Бориса Михайловича, тем больше становилось в его картинах здорового, веселого жизнелюбия. Картины Бориса Михайловича с печалью, горем — редки.

1973

Н. Л. ОРШАНСКАЯ

ВОСПОМИНАНИЯ

Мой портрет надумал писать Кирилл. Борис Михайлович присоединился к нему, хотя я была моделью не в его духе: на его вкус слишком худа и бледна. Как-то дома он назвал меня „разварным судаком“. Но тут ему понравилось сочетание бледности с черным бархатом, красиво и контрастно выделявшимся на светлом и легком фоне его мастерской. Работали они оба одновременно, близко друг от друга, рисуя меня со спины. Поза оказалась для меня несколько утомительна, стояла я подолгу, всего, кажется, раза три. Точно уже не помню.

Кирилл — как обычно, молчалив. Но зато с Борисом Михайловичем всегда интересно и просто, даже весело. Впрочем, разговор шел большей частью шутливый. Может быть, Борис Михайлович не очень принимал меня всерьез. А может, хотел облегчить мне позирование. Но полной неподвижности от меня и не требовалось. Помню, он рассказал, как трудно было рисовать портреты Кирилла в детстве — он насупливался, упирался и твердил: „Не хочу позира“, и все тут. Уж не знаю, как удавалось его уговорить.

Я вспоминаю о живом обаянии Бориса Михайловича, о его простоте в обращении, без всякого „генеральства“, без „сверху вниз“, но с большой и ясной убежденностью в том, что̀ и ка̀к он делал и думал. О его мягкости и твердости, человеческой снисходительности к слабостям и нетерпимости ко всякому ломанию и надуманным выкрутасам в искусстве. В присутствии Бориса Михайловича не думалось о том, какой он большой человек и художник. Это был просто прелестный человек, живой, жизнелюбивый, всем интересующийся, „свой“ для всех

нас — молодых. О Юлии Евстафьевне я вспоминаю всегда с любовью и уважением. Она была женщиной редкой выдержки, сердечности, верности долгу и своим правилам жизни, терпения, женственности и душевной, да и не только душевной, красоты.

1974

Е. И. АЛЕКСАНДРОВА

ВОСПОМИНАНИЯ О РАБОТЕ Б. М. КУСТОДИЕВА НАД МОИМ ПОРТРЕТОМ

Стояла чудесная весна. В окно виден голубой купол Введенской церкви. Позировала я обнаженной. Я, молодая девушка, могла спокойно раздеться. Было столько непринужденности, тепла, заботы. На столике стояли чай и шоколад. Иногда я дремала на солнышке. За один день Борис Михайлович сделал три карандашных эскиза. Потом, через короткое время я пришла снова, всего четыре или пять раз. Борис Михайлович говорил, что я чу́дная натура и умею позировать. Поза была удобной, и сеансы продолжались по нескольку часов. Я рассматривала картины в мастерской, следила за работой художника. Обратила внимание, что холст не новый, на нем уже что-то написано. По замыслу Бориса Михайловича, Ирина должна сидеть рядом со мной в одежде. Он сказал ей: „Садись и сиди около Жени". Но Ирина фыркнула и унеслась в другую комнату. Заревновала... Она была его постоянной любимой моделью.

Во время работы Борис Михайлович разговаривал о театре, о весне, о котятах. Котят видела много. И все они воспитывались в его карманах. Борис Михайлович работал весело и, казалось, легко и быстро. В нем была уйма юмора, мягкого, открытого, и удивительная доброта. Поражала его мобильность, сила таланта, зоркость глаза, ясность мысли. Он был в самом расцвете своего творчества. Он схватывал увиденное мгновенно. Писал сразу кистью, без рисунка углем. Как-то во время работы спросил: „Женичка, какую голову писать? Оставить вашу?". Писал с удовольствием. Говорил, что такое освещение — хорошее, что вся я розовая.

Последние две недели перед смертью Бориса Михайловича я провела, наблюдая за его работой, с глазу на глаз с ним. О его смерти я узнала в театре. Приехала к дому. Вечером шла масса народу. Я стояла на лестнице, не могла войти в квартиру. Пришла только на следующий день. Никто не рыдал. Это было еще тяжелее. Ирина стояла около него и перебирала волосы, как у живого.

Помню, как после смерти Бориса Михайловича я пришла в дом, который стал вдруг холодным. Зашла в мастерскую. Там сидел Петров-Водкин, обхватив голову руками, и смотрел на мой портрет. Рядом стоял портрет Кумано-сан.

Теперь, когда я вспоминаю Бориса Михайловича через много лет, понимаю, какой он был веселый и светлый в работе и сколько солнца, радости и тепла принес людям.

1974

Ф. М. НИКИТИН

Б. М. КУСТОДИЕВ

Мне было шестнадцать, когда на выставке „Мир искусства" я впервые увидел полотна Б. М. Кустодиева.

Как и большинство молодых людей из интеллигентских семей, я интересовался тогда современным искусством Запада. Исключения делались нами только для поэзии и литературы: Л. Андреев, К. Бальмонт, В. Брюсов, Ф. Сологуб, А. Ремизов... В живописи нас захватывали, главным образом, французские импрессионисты. Я, например, совершенно не знал современных наших художников и познакомился с ними впервые на выставке в 1916 году. Она произвела на меня большое впечатление: пронзил меня символический Рерих, удивили красочные Бенуа, Лансере, Грабарь, изящный Сомов, прекрасная графика Остроумовой-Лебедевой и Добужинского, острый, ни на кого не похожий Петров-Водкин. Что же касается Кустодиева, то он буквально открыл мне глаза на ярчайший быт моей собственной Родины и сделал это так жизнерадостно, с такой живописной щедростью и с таким остроумием, что перевернул во мне все прежние представления. В его полотнах я почуял настоящий „русский дух", в них „Русью пахнет".

Примерно в то же время мне привелось увидеть альбом „Расея" Бориса Григорьева — серию талантливых графических вещей, посвященных той же теме, но сделанных с явной издевкой надо всем русским, с презрительным скепсисом в адрес собственного народа. Впрочем, за этим я почувствовал глубокую боль.

Кустодиев любил Россию, любил свой народ, и превосходный юмор, которым пронизаны почти все его произведения, — не издевательский, не отрицающий, а добродушный.

С тех пор крепко засел Кустодиев в моей душе. Но встретиться с ним снова мне пришлось только в 1925 году на премьере „Блохи" во 2-м МХАТе. Для этого нашумевшего спектакля Кустодиев создал такое оформление, что оно зазвучало „Веселой масленицей" Римского-Корсакова. Спектакль был отлично поставлен и превосходно сыгран всеми актерами, но самым ярким, озорным воспоминанием остались золотые сапоги царя в новых галошах.

В 1926 году я перебрался в Ленинград и, поступив в Большой драматический театр, вскоре стал одним из участников нового спектакля „Блоха", постановщиком которого был Н. Ф. Монахов. В трио знаменитых тульских мастеров, подковавших стальную „аглицкую блоху", я играл Егупыча. Вот тут-то я и встретился воочию с Кустодиевым.

Мне вспоминается первая читка пьесы в труппе театра в большом фойе. В превосходном чтении Монахова текст Н. С. Лескова заставил в течение двух часов усиленно работать наши диафрагмы, извлекая из нас все градации смеха и хохота. Мы распарились от него, как в русской бане.

По окончании читки Монахов попросил показать труппе эскизы декораций. Из глубины фойе к столу подъехал в кресле человек с открытой, лучистой улыбкой. Светлая борода и рыжеватые волосы над высоким лбом оживили во мне впечатления „русскости" от многочисленных персонажей его картин на выставке 1916 года.

Он раскрыл большую папку и вынул несколько акварельных эскизов. Конечно, все набросились на них с большим интересом. А я невольно стал сравнивать будущие декорации с теми, что недавно видел во 2-м МХАТе. Ничего похожего я не обнаружил, не нашел ни одной детали, которая хоть в малейшей степени напоминала бы мне виденный спектакль. Это было просто удивительно. Какой же буйной фантазией, каким неистощимым запасом наблюдений и знаний должен обладать художник, чтобы не повториться ни на йоту, — ведь авторский материал, из которого он исходил, один и тот же! Ведь живописное решение, найденное художником в первой постановке, было таким ярким, что, казалось, поглотило его существо целиком и заставило отдать всю изобретательность, все творческое богатство!.. Правда, художник несколько облегчил себе задачу, решив первый вариант на лоне „летней" натуры, а второй — на „зимней". Но интерьеры-то, одежда и грим персонажей основаны на одних и тех же источниках.

Все восхищались эскизами, но, смею думать, никто не мог оценить их в такой превосходной степени, как я, исходивший из сравнения двух совершенно разных вариантов. А маг и чародей, создавший их, добродушно улыбался, наблюдая реакцию актеров, и был так обыденно прост, что если бы в тот момент привели самого первейшего прозорливца и попросили его угадать, кто во всей массе присутствовавших является автором эскизов, он ни за что не указал бы на Бориса Михайловича.

На следующий день началась репетиционная работа. К сожалению, эскизы костюмов и гримов не были еще готовы, и мы при каждой встрече с Кустодиевым (а он приезжал в театр почти каждый день) теребили его, прося ускорить работу над ними. Он уверял, что „скоро-скоро" принесет их, но какая-то хитринка играла при этом в его глазах, и, в свою очередь, он деликатно расспрашивал нас о том, как мы сами представляем себе наших героев. На вопрос такого рода пришлось ответить и мне. Я растерялся, потому что никакого ясного видения у меня еще не было. Я начал что-то бормотать о том, что мой Егупыч напоминает вечно пьяного, корпусного дьякона...

— Нет! Все трое тульских мастеров не привержены вину, — задумчиво возразил Борис Михайлович. — Русский человек пил с тоски по настоящему делу. А тульские мастера занимались таким настоящим делом, что им было не до вина... Незачем им было вином себя подхлестывать.

Шло время, шли репетиции. Я с завистью смотрел на большинство моих товарищей, которые, обретя уже „зерна образов", с удовольствием „купались" в лесковской стихии. Оба моих партнера по трио тульских мастеров — В. Я. Софронов, великолепно исполнявший роль Левши (мне думается, что изо всех ролей, виденных мною у него, эта являлась вершиной его актерского мастерства), и А. О. Итин крепко и уверенно чувствовали свои образы. Софронов, как мне виделось, нащупал замечательную мелодику этакого сказочного Ивана-дурачка, а от нее родилась и пластика роли и вызрел глубокий, объемный образ, наполненный веселым народным юмором, стоическим терпением, эпической покорностью судьбе и готовностью принять любой ее удар как нечто совершенно естественное и обыденное. Ни тени самосожаления, ни одной ноты грусти о загубленной жизни не было в этом образе. И потому — в результате — сердца зрителей щемила тоска и правый гнев заставлял каждого посмотреть на историю своего народа как на цепь подвигов, совершенных миллионами безвестных Левшей.

115. В мастерской художника
1926


Б. Кустодиев
1926

У Итина тоже шло хорошо. Этот добродушный гигант, этот медведеподобный увалень обладал нежным детским сердцем и сделал своего героя „поэтом кузнечного дела“... И только я один, стоявший меж ними, метался от одной характерности к другой, пытаясь через них поймать „зерно“, но оно никак не давалось в руки.

Почти все эскизы костюмов и гримов были сданы Борисом Михайловичем, не хватало только нашей „троицы“. Кустодиев, видимо, хотел принести ее целиком, всех троих на одном листе. И хотя, я уверен, он показывал уже какие-то наброски Софронову и Итину, моя внешность ему не давалась и всей „троицы“ у него не получалось. Думаю, в этом виноваты мои метания. Кустодиеву нечего было подсмотреть у меня на репетициях.

Но однажды Борис Михайлович принес-таки этот эскиз. Время поджимало — надо шить костюмы, тамбуровать парики и бороды.

Как я чувствовал — эскизная внешность обоих моих партнеров совершенно слилась с той образной тканью, которую уже уверенно созидали актеры.

Что же касается Егупыча, то он на эскизе был совершенно не похож ни на один из моих поисков. Невероятно удлиненная, дынеобразная лысая голова с кромкой жидких волос на затылке и с редкой, но тоже длинной бородой напомнили мне „святителей русских“ с дорублевских икон. Егупыч представал с эскиза как строгий „к соблазнам мира сего“ фанатик, сподвижник протопопа Аввакума, неистово исповедующий свою веру, замкнутый, молчаливый, упорный... И сразу в душе моей затеплилось что-то, метания прекратились — начался поиск пластики, соответствующей этому „Аввакуму“. Эта сторона была главной в роли, так как слов мой Егупыч произносил мало.

Через несколько репетиций я нащупал „зернышко“ и, как потом говорили товарищи и пресса, не испортил наше „трио“ своим исполнением.

Это, пожалуй, единственный случай в моей актерской жизни, когда созданием образа я сделался обязанным художнику... Но какой это был художник! Великий художник и великий певец российский!

1974

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

х. — холст
ф. — фанера
к. — картон
м. — масло
акв. — акварель
кар. — карандаш
цв. — цветной
граф. — графитный
ит. — итальянский
св. — свинцовый

Все размеры даны в сантиметрах.

20. Купчиха. 1915. Х., м. 204×209. Государственный Русский музей

21. Купчиха. 1912. Б., гуашь, акв. 27××19,5. Государственная Третьяковская галерея

22. Этюд костюма к картине 1915 года „Купчиха“. Б., уголь. 38,2×19,2. Государственный Русский музей

23. Этюд к картине 1915 года „Красавица“. Б., св. и цв. кар. 51,8×62,5. Государственный Русский музей

24. Одеяло. Этюд к картине 1915 года „Красавица“. Б., св. и цв. кар. 26,2×42,8. Государственный Русский музей

25. Красавица. 1915. Х., м. 141×185. Государственная Третьяковская галерея

26. Руки. Этюд к картине 1915 года „Девушка на Волге“. Б., кар., сангина. 42,9×26,2. Государственный Русский музей

27. Девушка на Волге. 1915. Х., м. Токио

28. Масленица. 1916. Х., м. 89×190,6. Государственный Русский музей

29. Масленица. Эскиз. 1916. Б., уголь, кар., гуашь. 15,8×32,5. Государственный Русский музей

30. Масленица. 1916. Х., м. 61×72,5. Собрание А. В. Смольянникова, Москва

31. Московский трактир. 1916. Х., м. 99,3×129,3. Государственная Третьяковская галерея

32. В трактире. Набросок. Б., граф. кар. 19,1×34,6. Государственный Русский музей

33. Цветы и кукла. 1916. Б., кар., цв. кар. 20×13,5. Собрание И. Б. Кустодиевой, Ленинград

34. Портрет художника С. Н. Тройницкого. Б., акв., граф. кар. 52×39. Государственный Русский музей

35. Портрет художника К. Н. Сапунова. 1915. Б., граф. кар., сангина. 26,8×20. Государственный Русский музей

36. Портрет Л. Б. Боргман. 1915. К., пастель. 100×68. Частное собрание, Ленинград

37. Приезд архиерея. Б., кар. 34,7×42,3. Государственный Русский музей

38. В магазине. Эскиз. Б., ит. и граф. кар. 21,2×34,7. Государственный Русский музей

39. В соборе. У иконы Спаса. Б., граф. и ит. кар. 26,9×20,1. Государственный Русский музей

40. Костер. Ночное. 1916. Х., м. 77×88,5. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева

41. Натюрморт с фазанами. 1914. Х., м. 41×40. Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева

42. Большевик. 1920. Х., м. 101×141. Государственная Третьяковская галерея

43. 27 февраля 1917 года. Этюд. 1917. Б., акв. 33,8×25,7. Государственная Третьяковская галерея

44. 27 февраля 1917 года. 1917. Х., м. 90×72. Государственная Третьяковская галерея

45. Фонтанка. 1916. Х., темпера. 65,7××65,7. Собрание А. Ф. Чудновского, Ленинград

46. Морозный день. 1916. Х., м. 70×98. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева

47. Наброски трех мужских фигур (В. А. Кастальский). 1919. Этюды для картины 1919 года „Масленица“. Б., кар., 21,8×34,7. Государственный Русский музей

48. Масленица. 1919. Х., м. 70×98. Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград

49. Портрет В. А. Кастальского. 1917. Рисунок к картине 1918 года „Купец". Б., кар., сангина. 34,5×21,5. Государственный Русский музей

50. Купец. 1918. Х., м. 88,5×70. Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград

51. Купчиха с покупками. 1920. Х., м. 70×87. Государственный художественный музей БССР, Минск

52. Аннушка под зонтом. 1919. Рисунок к картине 1920 года „Купчиха с покупками". Б., граф. кар., сангина. 35,4×22,0. Государственный Русский музей

53. Троицын день. 1922. Х., м. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева

54. Купчиха с зеркалом. 1920. Х., м. 142×102. Государственный Русский музей

55. Два портрета Аннушки. 1918. Этюды к картине 1920 года „Купчиха с зеркалом". Б., св. и цв. кар. 34,7×48,2. 66,6×48,4. Государственный Русский музей

56. Купчиха за чаем. 1920. Х., м. 71,5×71. Собрание Х. Л. Каган, Москва

57. Купчиха за чаем. Эскиз картины 1918 года „Купчиха за чаем". Б., гуашь., граф. кар. 20,7×20,5. Государственный Русский музей

58. Купчиха за чаем (Галя Адеркас). 1918. Этюд к картине 1918 года „Купчиха за чаем". Б., граф. и цв. кар., сангина. 66,6×48,4. Государственный Русский музей

59. Купчиха за чаем. 1918. Х., м. 120×120. Государственный Русский музей

60. Этюд к портрету Д. В. Морозова. 1919. Б., граф. кар. 26,8×21. Государственный Русский музей

61. Портрет композитора Д. В. Морозова. 1919. Х., м. 98×69. Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева

62. Эскиз портрета Ф. И. Шаляпина. Б., кар. 27,8×17,4. Государственный Русский музей

63. Портрет Ф. И. Шаляпина. 1921. Х., м. 215×175. Филиал Ленинградского государственного театрального музея

64. Портрет М. В. Шаляпиной. 1919. Х., м. 155×90. Ленинградский государственный театральный музей

65. Портрет архитектора И. С. Золотаревского. 1921. Б., граф. кар., сангина. 51,8×36,6. Государственный Русский музей

66. Портрет архитектора И. С. Золотаревского. 1922. Х., м. 95,5×111. Государственный Русский музей

67. Портрет Т. Н. Чижовой. 1924. Х., м. 98×80,4. Ивановский областной художественный музей

68. Портрет народного артиста РСФСР П. Ф. Монахова. 1926. Б., граф. кар., сангина. 27,6×25,5. Государственный Русский музей

69. Ирина за машинкой. 1924. Б., кар., чер. акв. 27,6×21,6. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

70. Девочка с яблоками (Портрет Ирины Кустодиевой). 1920. Х., м. 53×45. Собрание Д. Л. Сегалова, Киев

71. Русская Венера. 1925—1926. Х., м. 92,5×79,5. Государственная Третьяковская галерея

72. Портрет Максима Михайловича Трифонова. 1925. Б., цв. кар. 49,5×43,8. Собрание Фирсовых, Ленинград

73. Портрет И. А. Елатонцева. 1921. Б., цв. кар. 26,6×21,6. Киевский музей русского искусства

74. Портрет П. И. Волкова. 1919. Б., кар., сангина. 53×43. Государственная Третьяковская галерея

75. Портрет художника и искусствоведа П. И. Нерадовского. 1922. Б., кар., сангина. 31,9×21,8. Музей-квартира И. И. Бродского, Ленинград

76. Портрет Н. Л. Оршанской. 1925. Б., акв., кар. 35×28. Собственность Н. Л. Оршанской, Ленинград

77. Портрет Клавдии Максимовны Трифоновой. 1922. Б., цв. кар., сангина. 33×19,9. Собрание Фирсовых, Ленинград

78. Дворцовая площадь. Набросок. Разворот альбома. 1919. Б., кар. 17,3×21,6. Государственный Русский музей

79. Ночной праздник на Неве. 1923. Х., м. 107×216. Центральный музей Революции СССР

80. Женщина с коромыслом. Набросок из альбома. 1919. Б., кар. 10,8×17,3. Государственный Русский музей

81. Уборка сена. Б., кар. 24,5×35,6. Собрание Г. М. Левитина, Ленинград

82. Эскиз декорации к пьесе Е. И. Замятина „Блоха" (по мотивам повести Н. С. Лескова „Левша"). Тула. Действие второе. Вариант. 1925. Б., акв. 39×55. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина

83. Эскиз костюма Катерины к драме А. Н. Островского „Гроза". 1920. Б., акв., белила, граф. кар. 34,3×25,3. Государственная Третьяковская галерея

84. Лето. Купание. 1921. Х., м. 72×71. Собрание А. В. Смольянникова, Москва

85. Зима. Набросок. 1920. Б., кар.

86. Парк Бронницкой. 1925. Б., акв. 34,7×54,5. Государственный Русский музей

87. Автопортрет. 1926. Гравюра на дереве. 13,3×10,5. Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева

88. Автопортрет с книгой. 1920. Б., граф. кар. 19,1×13,2. Государственный Русский музей

89. Автопортрет. На охоте. 1905. Х., м. 70×109. Государственный Русский музей

90. Матрос и милая. 1921. Б., акв., цв. и граф. кар. 34×25. Государственная Третьяковская галерея

91. Автошарж. Б., кар. 20,2×12,2. Собрание И. Б. Кустодиевой, Ленинград

92. Купальщица на берегу. Рисунок к литографии 1921 года „Купальщица". Б., граф. кар. 22×28,5. Государственная Третьяковская галерея

93. Купальщица. 1921. Литография. 22×29,7. Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева

94. Женщина с зеркалом. 1926. Б., тушь, граф. кар., кисть, гуашь. 33,3×25,7. Государственная Третьяковская галерея

95. Пролетка и заснеженная улица. Начало 1920-х годов. Эскиз к гравюре 1926 года „Зима". Б., чернила, кар., белила. 28,5×22. Государственная Третьяковская галерея

96. Городской пейзаж с тройкой. Б., кар. 17,3×20,7. Государственный Русский музей

97. Ирина. 1905. Б., кар. 25,2×34,0. Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина

98. Эскиз панно 1911 года „Петр I". Б., кар., акв. 22×17,5. Собрание И. Б. Кустодиевой, Ленинград

99. М. В. Добужинской после одной из репетиций „Фауста". „Апофеоз". 1919. Б., кар. 17×28,8. Государственный Русский музей

100. Женская фигура у окна. Интерьер (Ирина Кустодиева в мастерской). 1920. Б., кар., акв. 20,7×17,4. Государственный Русский музей

101. Набросок мужской фигуры. Б., уголь. 37,5×27. Собрание И. Б. Кустодиевой, Ленинград

102. Портрет В. Д. Замирайло. 1922. Б., граф. кар. 35,5×30,2. Государственный Русский музей

103. Натурщица (Е. Г. Николаева). 1924. Б., граф. кар., сангина. 33,3×25,4. Государственный Русский музей

104. Женская фигура (Ирина Кустодиева). Набросок. 1923. Б., кар. 20,9×13,2. Государственный Русский музей

105. Ирина. 1924. Б., перо. 18,2×12,5. Собрание И. Б. Кустодиевой, Ленинград

106. Портрет Ирины Кустодиевой. 1926. Х., м. 110×89. Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева

107. Портрет академика П. Л. Капицы. 1926. Линогравюра. 38,5×25,5. Астраханская картинная галерея имени Б. М. Кустодиева

108. Дези. Б., кар. 9,5×16. Собрание И. Б. Кустодиевой, Ленинград

109. Портрет Юлии Евстафьевны (жены художника). Б., кар., акв. 18×11,5. Собрание И. Б. Кустодиевой, Ленинград

110. Портрет Юлии Евстафьевны (жены художника). 1926. Линогравюра. 31×21,4. Собрание И. Б. Кустодиевой, Ленинград

111. Портрет Лазаря Ивановича Бубличенко. 1923. Б., кар., сангина. 55×48. Собрание Н. Л. Бубличенко, Ленинград

112. Портрет Николая Лазаревича Бубличенко. 1924. Б., кар., сангина. 36×34. Собрание Н. Л. Бубличенко, Ленинград

113. Старая Русса. 1921. Х., м. 50×62. Собрание Н. Л. Бубличенко, Ленинград

114. Эскиз декорации к драме Л. Сейфуллиной „Виринея". Третий акт. Ф., м. 62×83. Собрание Н. Л. Бубличенко, Ленинград

115. В мастерской художника. 1926. Б., тушь, перо. 24,8×15,1. Государственный Русский музей

На фронтисписе: Автопортрет. 1918. Б., граф. кар., сангина. 31,8×21,2. Государственный Русский музей

СОДЕРЖАНИЕ

ИБ 543

Софья Газаросовна Капланова

НОВОЕ О КУСТОДИЕВЕ

Художник А. Г. Свердлов

Редактор В. М. Моргулис
Младший редактор М. А. Торчинская
Художественный редактор В. В. Савченко
Цветную корректуру выполнила М. С. Ильина
Технический редактор В. Б. Лопухова
Корректор Л. И. Гордеева

Сдано в набор 11.07.78. Подписано в печать 28.05.79. А 02124.
Изд. № 2-195 Формат 84×108/16. Бумага мелованная 120 г
Гарнитура таймс. Офсетная печать. Печ. л. 12.
Усл. печ. л.20,16. Уч.-изд. л. 17,04. Заказ 244. Тираж 20000.
Цена 4 р. 80 к.

Издательство „Изобразительное искусство". Москва. 129272
Сущевский вал, 64.

Révai Nyomda, Budapest - Fv: Bede István.

Капланова С. Г.

К20 Новое о Кустодиеве М., „Изобразительное искусство", 1979. 192 с. с ил.

В сборник включены исследование С. Г. Каплановой „Пути творческих поисков", воспоминания о Борисе Михайловиче Кустодиеве и его письма. В своей работе Капланова, сопоставляя вновь найденные эскизы, этюды, наброски к картинам, используя высказывания самого художника и воспоминания его современников, прослеживает пути, которыми Кустодиев приходит к созданию обобщенного образа в картине и портрете. В сборнике публикуются воспоминания дочери художника, актрисы Ирины Борисовны Кустодиевой. Написанные живо и непринужденно, они воссоздают обаятельный образ талантливого мастера. В книге помещены также письма Бориса Михайловича к дочери и воспоминания людей, знавших художника и позировавших ему для портретов, — геолога Н. Л. Бубличенко, актрисы Е. И. Александровой, художницы Н. Л. Оршанской, народного артиста РСФСР Ф. М. Никитина. В издании 115 цветных и тоновых репродукций.

К $\frac{80102-131}{024(01)-79}$ 9-79

85.143(2)1

4р. 80к.